
UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05121 821 9

L'ART DU PAYSAGE EN FRANCE

A LA MÊME LIBRAIRIE

OUVRAGES SUR LE PAYSAGE

CANALETTO (LES DEUX), par **Octave Uzanne**.

COROT, par **Ét. Moreau-Nélaton**.

HUBERT ROBERT ET LES PAYSAGISTES FRANÇAIS DU XVIII[e] SIÈCLE, par **Tristan Leclère**.

CLAUDE LORRAIN, par **Raymond Bouyer**.

J.-F. MILLET, par **Henry Marcel**.

ANDRÉ LE NOSTRE, par **J. Guiffrey**.

POTTER, par **Emile Michel** de l'Institut.

POUSSIN, par **Paul Desjardins**.

THÉODORE ROUSSEAU, par **P. Dorbec**.

RUYSDAEL, par **Georges Riat**.

TÉNIERS, par **Roger Peyre**.

WATTEAU, par **Gabriel Séailles**.

Collection : **LES GRANDS ARTISTES**, vol. (21.5 × 15.5), 24 planches.

PAUL HUET (1803-1869). Documents recueillis par son fils **René Paul Huet** et précédés d'une notice biographique. 1 vol. (16 × 25), 16 planches hors texte. . . . . 18 fr.

LES PEINTRES MODERNES (Le paysage), par **John Ruskin**, traduction de **E. Cammaerts**. 1 vol. (16 × 25), 16 planches hors texte . . . . . 10 fr.

DU ROMANTISME AU RÉALISME, par **Léon Rosenthal**. Essai sur l'évolution de la peinture en France, 1830-1848. 1 vol. (16 × 25), 24 pl. hors texte. . . . . 18 fr.

L'ART ENSEIGNÉ PAR LES MAITRES (Le paysage, par **Henri Guerlin**), 1 vol. (16 × 21), 8 planches hors texte. 7 fr. 50

École d'art. — HISTOIRE DU PAYSAGE EN FRANCE, par **H. Bouchot, R. Bouyer, Ch. Diehl, Th. Duret, L. Gillet, P. Marcel, L. Rosenthal, Ch. Saunier**, etc. 1 vol. (16 × 25), 24 planches hors texte. . . . 18 fr.

EDOUARD MANET (Souvenirs), par **Antonin Proust**, documents publiés par **A. Barthélemy**. 1 vol. (16 × 25), 39 planches hors texte. . 9 fr.

ÉTIENNE MOREAU-NÉLATON

COROT, raconté par lui-même, deux volumes in-4° carré, 284 héliotypies, tirés sur vélin d'Arches . . . 400 fr.

MILLET, raconté par lui-même, trois volumes in-4° carré, 365 héliotypies, tirés sur vergé d'Arches . . . 450 fr.

LES PIERRES DE FRANCE, par **Henri Focillon**. 1 vol. (25 × 18), 61 gravures et une carte-index.

LES ROUTES DE FRANCE, par **Jean Bonnerot**. 1 vol. (25 × 18), 48 gravures.

LES PAYSAGES DE FRANCE, par **Jean Bonnerot**. 1 vol. (25 × 18), 48 gravures. (Collection : Les Evocations Françaises.

PROSPER DORBEC

L'ART DU PAYSAGE EN FRANCE

ESSAI SUR SON ÉVOLUTION
DE LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE A LA FIN DU SECOND EMPIRE

TRENTE-DEUX PLANCHE HORS TEXTE

OUVRAGE COURONNÉ
PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
CONCOURS BORDIN 1919



PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

1925

A MA FEMME

A MES ENFANTS

Ce livre composé tout près d'eux.

L'ART DU PAYSAGE EN FRANCE

ESSAI SUR SON ÉVOLUTION

DE LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE A LA FIN DU SECOND EMPIRE

CHAPITRE PREMIER

DE LA FIN DU XVIIIe SIÈCLE A LA FIN DU PREMIER EMPIRE. PREMIERS SYMPTÔMES D'UNE ÉVOLUTION.

Transformation, à la suite des ouvrages de J.-J. Rousseau et de Bernardin de Saint-Pierre, du sentiment et de la vision qu'on avait de la nature. — L'expression de la réalité dans l'art du paysage, à la fin du XVIIIe siècle. — Fragonard. — Debucourt, Moreau l'aîné et les premiers peintres du paysage des environs de Paris; opposition dans la manière de l'interpréter entre les talents de formation septentrionale, précurseurs de Jules Dupré, et les « italianisants », précurseurs de Corot : Georges Michel; Joseph Bidauld. — Les traités de Valenciennes et de Deperthes. — Vœux exprimés de toutes parts pour la renovation du genre. — Le paysage chez les peintres d'histoire.

Cette humble figure d'artiste que l'on découvre dans mainte aquarelle du temps de Louis XVI, attentive à reproduire le site dont le pittoresque réjouit sa vue, la même que de nos jours nous avons pu voir s'empressant à saisir plutôt d'un site le frissonnement du jour à sa surface, s'est élevée au siècle dernier, sous l'action des poètes lyriques, à la hauteur des plus inspirés. Jamais la peinture de paysage, qui avait pu chez les maîtres de Hollande témoigner d'une technique plus assurée, n'a pris des formes aussi variées, donné par tant de côtés

à considérer la nature, révélé des tempéraments si divers, ni su peut-être atteindre à une telle puissance expressive. L'origine de cette glorieuse destinée a été l'apparition des livres de Jean-Jacques Rousseau.

« Dans ce voyage de Vevey, je me livrais, en suivant ce beau rivage, à la plus douce mélancolie. Mon cœur s'élançait avec ardeur à mille félicités innocentes; je m'attendrissais, je soupirais et pleurais comme un enfant. Combien de fois, m'arrêtant pour pleurer à mon aise, assis sur une grosse pierre, je me suis amusé à voir tomber mes larmes dans l'eau[1] ! »

Aux environs de 1780, cette sentimentalité de Jean-Jacques avait gagné tous les esprits, leur découvrant dans la nature des séductions profondes. Celle-ci n'était plus uniquement un plaisir pour la vue; ses réalités familières par des tendresses d'aspect semblaient parler à l'âme; elle apparaissait bienfaisante non pas seulement par l'amélioration que son culte pouvait apporter aux mœurs en les ramenant à la simplicité, mais par ces « fécondes rêveries », ces retours sur soi-même, cette sorte d'épanouissement de l'être que favorisaient ses retraites. Est-ce le paysage qui influerait sur l'âme et lui communiquerait ses teintes ? est-ce l'âme qui refléterait son sentiment dans le paysage ? un jour âme et paysage s'unifieraient entièrement, et des images sites seraient en même temps des images d'âmes.

Tout le monde céda donc au charme des récits que Jean-Jacques faisait de ses « promenades de rêveur solitaire ». Les relations de ses longues excursions à pied

1. *Confessions*, Ire p., ch. IV.

hors de l'enceinte de Paris, qui vinrent remplacer ses tableaux des environs de Chambéry et du lac de Bienne, ses bouderies misanthropiques aux « ermitages » de Montmorency et d'Ermenonville, prouvèrent à tous qu'à quelques lieues de la capitale, la nature, non moins qu'au milieu des magnificences alpestres, était pleine pour le flâneur de révélations et d'attraits. Ce culte de la nature devenu à la mode inspira le goût des explorations botaniques et de la rêverie au flanc des coteaux.

Le disciple par excellence de Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, qui vécut moins étranger que lui au monde des artistes, qui s'était lié avec Joseph Vernet d'une véritable amitié, reportée, après la mort de celui-ci, sur un de ses élèves, J.-B. Hue, dont il fréquenta couramment la maison[1], donnait au mode descriptif de son maître la précision et la couleur qui y manquaient. Il appelait même la création de termes et de tours de langage « pour l'art nouveau de rendre la nature ». La relation de son *Voyage dans l'Ile de France*, ses *Études de la nature* faisaient l'éducation de l'œil en amusant par les justes constatations du détail coloré. Comme le petit livre de *Paul et Virginie* ne fut pas moins goûté pour la vérité toute nouvelle du pinceau apportée au rendu du paysage que pour les touchantes péripéties de l'histoire, comme il fut lu et relu par tout le monde, il exerça peu à peu sur la vision une influence qui ne saurait être oubliée.

Le public est donc tout préparé à accueillir les tableaux

1. Ainsi que le montre sa correspondance.

qui lui retraceront ses impressions de la campagne. Elle est peinte telle qu'aux portes mêmes de Paris par Simon Lantara, qui fait école aux petites « expositions de la Jeunesse », organisées ou, pour mieux dire, improvisées chaque année, le matin de la Fête-Dieu, sur la place Dauphine. Il se publie des séries de gravures sur le pittoresque de la France [1]. Le paysage est un genre qui voit si bien s'accroître son crédit, qu'on demande dans les ateliers pour « papa Vernet », tout paysagiste qu'il est, la croix de l'ordre de Saint-Michel, qu'il arrive de voir décerner à des « marguilliers de paroisse [2] ».

Ce n'est pas toutefois la toile de Vernet qui répondra à la sensibilité nouvelle. En 1780, le vieux peintre continue de travailler dans le goût d'une génération qui, franchissant rarement l'enceinte de Paris, avait peu connu la nature et se la représentait surtout d'après la mise en scène d'opéra. Le talent du paysagiste devait alors être doublé de l'instinct du décorateur. S'il se représentait volontiers assis au premier plan, occupé à reproduire le site qui amusait sa vue, c'est qu'il n'était que spectateur, c'est qu'il n'en était pas à l'absorption de son être par la nature.

Avant que le pinceau ne se mît à traduire des sites dans le sentiment de Jean-Jacques, la mode du *jardin anglais* s'était répandue parmi nous. Le comte d'Artois par sa Folie-Bagatelle, le duc d'Orléans par sa Folie-Monceau, le banquier Beaujon par son fameux parc proche de Courcelles, le fermier général Boutain par celui de Tivoli aux

1. *Description pittoresque de la France* comprenant 828 planches (12 vol. in-f° publiés de 1781 à 1788) d'après des dessins de J. B. Lallemand de Dijon, Genillion, du chr de Lespinasse... etc., sous la direction du graveur Denis Née.
2. *Les élèves au Salon ou l'Amphigouri, 1789.*

abords du village de Clichy, la comtesse de Boufflers par sa propriété d'Auteuil, avaient presque introduit dans l'enceinte de Paris les arrangements agrestes du Petit Trianon et du Moulin Joli, à Argenteuil. Là, parmi l'abondance des gazons, s'offraient des cours d'eau et des lacs artificiels où l'œil prenait le goût des souples ramures s'estompant dans la brume, de cette alliance des tons verts aux gris fins qu'affectionnerait Corot, et qui était déjà discernable dans les tableaux d'Hubert Robert. On a dit[1] de J.-J. Rousseau qu'il avait mis une touche de vert dans la littérature ; ainsi pour la peinture fit le jardin anglais.

Un artiste dont il ne faut pas négliger le rôle dans l'histoire du paysage, car il a, dès cette époque, comme annoncé l'évolution du genre, c'est Honoré Fragonard. Voyez, dans ses *Baigneuses* de la salle Lacaze, la tiédeur d'atmosphère, tout emplie des parfums de molles et foisonnantes végétations, au milieu de laquelle il fait s'ébattre des corps moites de femmes : il y a là quelque chose de nouveau qu'il faut inscrire à son actif; réellement cette tiédeur, vous la ressentez, ces aromes, vous les respirez. Le paysage du XIX[e] siècle poursuivra cette vertu du rendu qui fait appel à la sensibilité physique du spectateur. Peut-être trouvons-nous là aussi la preuve que Frago n'avait pas oublié la félicité des aspects de la nature aux environs de Grasse; et ils sont rares les peintres français antérieurs au siècle dernier laissant percevoir parfois dans leurs tableaux quelque saveur de leur terroir d'origine.

La lumière enfin comme nous le captivait. Il aimait à la

1. Sainte-Beuve.

voir étendre son frémissement autour des jets d'eau, envelopper des scènes de réjouissances d'une ambiance de bonheur. Il observait ses jeux multipliés à la cime des arbres, il épiait ses glissements furtifs dans le mystère des « allées ombreuses ». Or, il est arrivé que ce thème de l' « allée ombreuse », auquel il est revenu nombre de fois, séduisait à la même époque le sens pittoresque de nos voisins d'outre-Manche et que dans un de ses poèmes (*La Tâche*) William Cowper s'attachait à rendre une semblable avenue avec tout l'effet de son jour filtré, incertain et mobile : « Qu'elle est aérienne et légère, cette voûte gracieuse, et pourtant auguste et vénérable,... tandis qu'au-dessous la terre tachetée de lueurs changeantes semble mobile comme une onde ridée par le vent ! Si folâtre est le rayon lancé à travers les branches, qu'il danse lorsqu'elles dansent elles-mêmes : ombres et lumière s'entremêlant dans un réseau rapide, et obscurcissant et illuminant, au gré des feuilles qui se jouent, chaque point du sol, à chaque instant[1]... » Quand le motif sera, vers 1840, repris par Théodore Rousseau dans sa fameuse *Avenue des Châtaigniers,* qui pensera à chercher un précédent à la conception jugée révolutionnaire de ce tableau chez le peintre des *Hasards de l'escarpolette ?*

Celui qui, sans être hanté par l'image des régions classiques, se plaisait à observer le cadre où s'écoulait son existence, à transcrire les aspects familiers de son terroir, n'avait guère, s'il n'introduisait des scènes de genre dans

1. Citation faite par Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, t. XI, p. 180.

son tableau, à compter être admis à l'Académie royale, et pouvoir ainsi participer aux expositions officielles du Louvre. Il devait se contenter, pour se produire, des occasions que lui offraient soit le Salon de la Correspondance (susbtitué à ceux qu'avait organisés l'Académie de Saint-Luc), soit cette éphémère exposition de la Jeunesse où nous avons vu Lantara faire connaître ses œuvres. Il se trouva que cette petite « exhibition » annuelle d'un matin amena l'art du paysage à une sorte d'affranchissement, qui dut attendre l'ère des libres Salons, inaugurée par la Révolution, pour se manifester pleinement aux yeux du public.

Voici ce qu'en effet, à l'occasion du Salon de 1793, on pouvait lire dans les *Petites Affiches,* au n° du 21 septembre : « Il faut convenir que le paysage est porté au plus haut degré auquel il ait encore atteint dans notre école depuis Cl. Lorrain et le Poussin... Nous croyons que la campagne de France que nous retracent aux Salons nos paysagistes rappelle, à peu de chose près, leur manière (entendons : n'est pas sensiblement au-dessous d'elle). La nature est superbe partout quand on sait la voir, la choisir et la rendre avec goût et énergie. Nous ferions un volume si nous entreprenions de parler de tous les talents que nous montrent... » Suit une énumération inachevée d'artistes parmi lesquels précisément un certain nombre seraient à noter pour avoir autrefois accroché de leurs tableaux autour de la place Dauphine.

Ainsi, depuis deux années à peine, l'Académie royale ayant été abolie, les expositions du Louvre sont accessibles à tous, et l'on y voit surgir de toutes parts les paysagistes ;

et non pas exclusivement voués aux sublimités de la nature italienne, mais ayant aussi des yeux pour la terre française, et comme en témoignent les livrets, en évoquant les contrées les plus diverses : un de Saint-Martin, l'Orne et le Calvados[1]; un Boquet, la Franche-Comté, un J. B. Hue, tout le littoral de l'Ouest; un Vanderburch, le Languedoc; et, sans même que ceux-ci aient fait appel à si loin, Bruandet, Michel, Moreau l'aîné et un J. B. Cazin, voire des « italianisants » comme Joseph Bidauld et Alexandre Dunouy, la seule région sur la représentation de laquelle de rares spécimens nous permettent de tenter un aperçu : la campagne parisienne.

La campagne parisienne, ces collines autour de Paris s'allant au loin nouant, dénouant en de souples ondulations, et, tout près, par les beaux jours, déroulant le décor de leurs fines verdures, s'égayant aux reflets de leur ciel léger, jamais peut-être le charme n'en fut-il mieux exprimé que par de petits maîtres de la fin du XVIIIe siècle. Corot en traduirait les coins de solitude et de rêverie. Mais les réjouissances dominicales, patronales, les repas dans la guinguette, les danses villageoises autour du hêtre? ce fut la part de Debucourt; mais les promenades, les élégances? ce fut celle de Moreau l'aîné.

Debucourt eut vite fait de se dégager des modèles flamands qui avaient guidé ses débuts. Dans ses petits tableaux de genre dont plusieurs ont déjà comme un air d'historiette à la Paul de Kock (*les Présents de la mariée*,

1. Pau de Saint-Martin fut grand-oncle de Théodore Rousseau : son fils, également peintre de paysages, donna les premières leçons au futur chef de l'école de Barbizon. (Cf. A. Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau.*)

la Jarretière de la mariée), les maisons villageoises sont bien celles de chez nous; les mises en scène des fêtes foraines, il les a certainement observées dans ses promenades aux environs. Qui nous aurait, sans le peintre du *Bal de Sceaux,* conservé le souvenir des Robinson, des Verrières d'autrefois? Il semble qu'on reconnaisse la physionomie de ces horizons; il ne devait pas les aller chercher bien au loin; ils ont je ne sais quels traits qu'on ne retrouverait plus quelques lieues seulement plus avant. Ce sont leurs vapeurs légères qui donnent tant de douceur à ses fonds. Ces éclaircies argentées dans lesquelles, aux seconds plans de sa composition, il nous découvre des groupes attablés, ou debout à causer, ou dansant, sont bien dans les effets habituels de notre jour parisien.

Entre les petits paysagistes que révélait le Salon de 1793 [1], Louis Moreau (dit Moreau l'aîné) se présentait

1. La disparition de leurs œuvres empêche d'avoir une opinion sur la plupart d'entre eux. Voici cependant, pour donner une idée de l'intérêt que tel ou tel pourrait offrir, quelques renseignements sur Jean-Baptiste Cazin dont le talent fut assez en faveur à l'époque du Directoire et du Consulat. Élève de Jollain, il avait débuté en 1782 au Salon de la Correspondance organisé par Pahin de la Blancherie, puis il avait pris part, les matinées de la Fête Dieu de 1784 et de 1785, à l'exposition de la Jeunesse sur la place Dauphine. On l'y avait remarqué pour ses marines « d'un ton argenté, d'une touche très légère et très spirituelle », auxquelles il avait joint ensuite des paysages. Nagler le donne comme déjà connu à Paris en 1790 pour d'importants morceaux, tant vues de mer que d'architectures. « Plusieurs de ses tableaux », dit-il, « représentent des édifices remarquables de Paris, quelques-uns de limpides paysages par des levers ou des couchers de soleil, d'autres la mer calme ou en courroux ». Cazin exposa, à partir de 1791, à presque tous les Salons du Louvre, jusqu'en 1819. « Sa manière bien à lui, dit la Chronique de Paris, dans son compte rendu du Salon de 1791, avait surpris les connaisseurs ». Ses sujets de paysages étaient particulièrement nouveaux par leur extrême simplicité : une *Baraque de pêcheurs sur les côtes de Normandie*, une *Vue d'un pont ruiné sur le rivage de la Seine*, un *Paysage pris dans l'arrière-saison* sur les bords du même fleuve (1793), une *Ferme près de Moissy-en-Brie* (1795), etc.; toute sa carrière, il se cantonna dans ces thèmes modestes, choisis souvent même à l'intérieur de Paris ou aux environs : au

avec le talent le plus nouveau et le plus inattendu. Des toiles comme cette vaste plaine aux environs de Vincennes, conservée au musée du Louvre, ne laissaient pas de causer quelque étonnement et même de soulever quelques protestations. D'où leur venaient, en effet, cette vision, ce sentiment inaccoutumés qui nous semblent aujourd'hui presque nôtres et feraient croire, on l'a souvent dit, à un contemporain de Chintreuil? leurs libres verdures, fraîches, printanières, alors que l'automne était la saison presque consacrée dans la peinture de paysage? leurs ciels d'argent, déployés au plein cœur du jour, alors qu'un lever ou un coucher de soleil étaient seuls jugés capables d'en procurer d'intéressants? E. de Goncourt a proclamé Louis Moreau « l'un des inspirateurs de la couleur future du paysage anglais ». On ne sait si l'artiste fit jamais le voyage d'outre-Manche, mais il n'avait qu'à se promener du côté de Monceau, de Bagatelle ou de Beaujon, où le parc anglais étalait ses verts gazons et inclinait sur les étangs ses ombrages, pour imprimer à son art ce caractère en quelque sorte britannique.

Quoi d'étonnant si, avec une indépendance de talent aussi marquée, une conception du genre si peu conforme aux enseignements de notre Académie, il n'était pas parvenu

pont Notre-Dame, à l'ancienne église des Bernardins (1800), aux aqueducs d'Arcueil (1801), sur la place du Châtelet (1814). Suivant Nagler, il vivait encore en 1830. Il avait gravé aussi plusieurs planches; Bellier de la Chavignerie cite : *Une porte du parc de Versailles*, la *Route de Marly* et un *Combat de cavalerie*. Le musée Carnavalet possède de lui une « vue générale du grand théâtre élevé sur la place de la Concorde pour la fête qui eut lieu le 18 brumaire an X, esquisse terminée, projet d'un grand tableau » et mentionnée en ces termes au livret du Salon de 1802. Cette petite toile, où la grise atmosphère de novembre est véridiquement observée, peut donner quelque idée de la délicatesse de sa manière.

à s'y faire admettre ! La plus simple campagne avec un horizon bas et uniforme, un ciel mouvant, une végétation à fleur du sol, ne trouvait pas chez lui un œil indifférent. Il préférait aux contrastes prononcés de l'ombre et de la lumière les fines notations des « valeurs ». Les verts, cependant, avaient de la peine à être admis. « Vous voici arrivés à un certain jus, lui était-il dit à propos de son envoi au Salon de 1791 ; là, convenez que vous avez fait trop d'études de légumes dans leur primeur, tels que l'oseille, les épinards, etc. » — L'allusion depuis a resservi ! — « Du reste, était-il ajouté, vous avez la touche libre, spirituelle, et vous composez avec facilité surtout les ruines, les fabriques et les petits bouts de terrain. » Dans l'étude, en effet, de ces « petits bouts de terrain » où le vent fait frissonner les souples ramures et s'enchevêtrer les herbes frileuses, se complaisait cette sensibilité de citadin à la promenade[1].

L'aquarelle ou la gouache étaient ses procédés les plus fréquents. Elles étaient alors pratiquées par nombre de paysagistes. La prestesse d'indications qui y est nécessaire se retrouvait dans les libres accents de leur touche quand ils revenaient à la peinture à l'huile, et aussi la subtilité de vision qu'elles exigent et qui forcent l'œil à pousser plus à fond son analyse. Si l'esthétique de l'Empire n'avait pas fini par décourager en France les efforts de l'aquarelle et de la gouache, elles eussent peut-être mené tout de suite le paysage à une brillante floraison, comme elles firent à la même époque en Angleterre où le paysage, se développant librement, prenait sur le nôtre une avance de

1. Sur Louis Moreau : *Un peintre de paysages au* XVIIIe *siècle*, par Georges Wildenstein, in-4°, 1923.

plus d'une vingtaine d'années. Qu'aurait eu à nous apprendre la peinture d'outre-Manche au Salon célèbre de 1824 que nous n'eussions exprimé déjà à notre manière? Voici, dès la veille de la Révolution, dans une *Vue de la plage d'Étretat*, gouache de Noël portant la date de 1788, le spectacle de la mer goûté pour lui-même, sans adjonction d'épisode dramatique, avec la frange d'écume étendue par la vague sur le sable, avec le vent soufflant du large qui charge d'embrun l'atmosphère, vous fouette le visage et vous emplit l'oreille d'une rumeur confuse et continue [1]...

D'autres paysagistes, dans leur curiosité d'interpréter la campagne, et surtout celle des environs de Paris puisque celle-ci s'offrait immédiatement à leur étude, se croyaient tenus de subordonner davantage leurs impressions à des modèles étrangers. Aussi, même dans cette application directe de leurs efforts à traduire la nature avoisinante, leurs tendances les partageaient-elles en deux catégories bien tranchées : les « italiens » et les « septentrionaux ».

La démarcation s'établit tout de suite entre eux, rien que par le caractère des régions auxquelles, d'instinct, vont leurs talents.

Les « septentrionaux » ont appris de leurs modèles, es maîtres néerlandais, les harmonies chaudes, les silhouettes sombres s'enlevant à l'emporte-pièce sur des ciels

1. J. Alexandre Noël, élève de Vernet, connaissait la mer pour avoir, au début de sa carrière, passé de longues nuits entre le ciel et l'eau, dans des navigations lointaines. Il était revenu, en effet, d'une mission scientifique accomplie dans la Basse Californie sous la direction de l'abbé Chappe, qui trouva la mort dans ce voyage, et Noel, témoin de ses derniers moments, en avait relaté le spectacle dans une peinture. Loin de renoncer à ses goûts nomades, il devait encore s'en aller chercher des motifs de marines sur les côtes du Portugal et sur le littoral barbaresque.

d'étain. Ces maîtres, que Fragonard lui-même a consultés pour l'exécution de plusieurs de ses paysages, allaient voir chez nous leur autorité croître de plus en plus, et nous sommes à l'époque où elle commence à s'y établir. Sous elle l'observation se portera de préférence sur les aspects rudes et bien franchement campagnards, les masures dont on accentuera la massivité, les terrains rocailleux ou déchirés des routes, pour lesquels on pourra faire appel aux fermes procédés d'un Wynants. C'est ainsi qu'ils sont un trio d'amis, Bruandet, De Marne et leur cadet Georges Michel, à travailler à introduire dans le domaine de l'art les rudesses et même les pauvretés d'aspect de la banlieue-nord de Paris. Là, en effet, peu de végétations fines, trempées d'argent, plus spéciales aux autres régions ; peu de ces coteaux souples et mollement allongés aux jolis versants tout préparés pour des habitations de plaisance ; mais, soit la plaine avec la tempête qui plie et tourmente les arbres, avec les horizons bas laissant à découvert de vastes ciels parcourus de nuages rapides, avec les chemins jaunâtres et embourbés, creusés d'ornières, bordés de bâtisses à moitié effondrées, et où se traînent lourdement des équipages de rouliers, — soit d'abruptes hauteurs minées pour l'exploitation des carrières, éventrées par ces fours à chaux qu'on aimera à peindre au temps de Géricault, hérissés de moulins dont l'aile tour à tour pâlit ou s'assombrit sous la nuée que chasse le vent. Où trouver mieux que dans ces sites, aujourd'hui surtout si ravagés, qui se succèdent de Charonne à Saint-Ouen, l'occasion de mettre en pratique l'art parfois désolé et pathétique des vieux paysagistes du nord ?

Lazare Bruandet, ce « grand diable de Bohême », comme se rappelait l'avoir entendu désigner la seconde femme de son ami Georges Michel, était un peu sorti, vers 1795, de cette forêt de Fontainebleau et de ces bois de Boulogne et de Vincennes où plusieurs fois l'avait rencontré la chasse à courre du roi; il s'était mis à inaugurer, dans la peinture de paysage toute la région de Romainville et des Prés-Saint-Gervais, la même où trente ans plus tard, Louis Cabat, en la compagnie de son jeune maître Camille Flers, devait prendre son premier contact avec la nature. Si, dans ses tableaux, le coloris ne sortait guère des tons de convention, l'aspect topographique, les fines ramures baignant dans l'atmosphère, et au-dessous desquelles il chargeait son camarade Swebach d'introduire des silhouettes de cavaliers et d'amazones, témoignaient d'un dessin personnel et véridique, d'une impression naïve, directement venue des choses.

Cette impression, on la chercherait en vain dans l'inépuisable production d'un De Marne. Celui-ci aussi, et vers la même époque, s'était établi à proximité de la banlieue. Son site favori était devenu la route de Saint-Denis, dont il se plaisait à projeter en droite ligne, dans le fond de ses toiles, la longue, plate et interminable perspective, prenant toujours pour base du point de vue quelque scène paysanne, qu'il rendait du reste avec assez d'humour. Mais l'exécution chez lui était d'un Hollandais dégénéré, rompu à toutes les ressources usées du métier, et qui pastichait maigrement les vieux tableaux jusque dans la vétusté de leur coloris bruni et sali.

C'est pourtant d'une pareille sécheresse et pauvreté dans

l'imitation que serait issu l'art novateur de Georges Michel. Alfred Sensier, aux premiers chapitres du livre de réparation qu'il a consacré à ce puissant poète de la plaine[1], a cru pouvoir relever cette servitude originaire dans les plus anciennes de ses toiles, celles qui remontent au temps de la Révolution, les seules à peu près, semble-t-il, que le peintre ait pris le soin de signer et de dater. Cette tendance au pastiche, attribuable sans doute au métier de restaurateur de tableaux qui était son plus sûr gagne-pain, n'avait d'ailleurs pas échappé non plus à la critique lors des participations de Michel aux Salons de peinture[2]. Mais l'opinion se désintéressa de lui du jour où son tempérament prétendit s'affirmer en toute liberté, l'examen de quelques toiles de Rembrandt, qu'il avait eu à nettoyer parmi les Cuyp, les Ruysdaël et les Van Goyen habituels, l'ayant tout d'un coup porté à la pleine conscience de lui-même. On restait insensible à ces résonances profondes dont, grâce à lui, pour la première fois s'ébranlaient les plats horizons de la banlieue du nord; on n'observait pas la richesse, la rareté de rendu de ces terrains de Belleville ou de Montmartre dans le gras desquels on sent tout son bonheur à modeler et d'où, en cette *Entrée de bois* possédée par le Louvre, il s'est donné comme la joie de faire monter et de toutes parts jaillir la sève. On

1. *Etude sur George Michel*, in-8°, 1872.

2. « Joli comme un Ruysdaël », est-il dit d'un de ses envois en 1791 dans la *Béquilte de Voltaire au Muséum;* et, de ce qu'il faisait alors comme De Marne usage d'un maussade coloris, quelqu'un avait opiné dans une autre relation à propos d'un *Intérieur de cour champêtre* exposé en 1798: « J'ai cru d'abord que c'était à l'encre de Chine. Mais non; c'est de la couleur et, qui plus est, du vernis par dessus. Oh! mon Dieu, que c'est noir! Il n'y a en vérité que les poules dans cette cour-là qui se trouvent dans leur couleur naturelle. » (*Itinéraire critique du Salon de l'an VI.*)

ne prit pas garde davantage à l'originalité, à la bonhomie charmante de ses crayons teintés, souvent d'un plein air infini, à ses études d'après les promenades faubouriennes, échelonnées d'ormes, où il semble avoir goûté, aux heures du soir, cette coulante ambiance des « rayons jaunes » dont allait aimer à s'envelopper la rêverie de Joseph Delorme. Si, durant longtemps, ces nouveautés d'impressions ne firent le régal que de rares amateurs, elles sont aujourd'hui suffisamment appréciées. Michel est désormais consacré le devancier, au début du siècle dernier et avant les paysagistes anglais, de ceux qui en France, à vingt ans de là, se sont montrés, comme Jules Dupré, les plus ardents à la trituration de la pâte et dont le naturalisme a voulu concentrer, entre des nuages massifs et des terrains calcinés, à la fois le plus d'analyse et de passion [1].

A une autre catégorie le paysage parisien se révélait avec des traits tout à fait différents : je veux parler de l'art plus fin, et en quelque sorte moins matériel, de ceux qui acheminaient lentement à Corot et à Français. Cet art, épris de teintes délicates, se laissait de préférence solliciter par les verdures qu'argente la brume et par les jolies fabriques. Devant les coteaux de Saint-Cloud ou de Montmorency, il aimait à retrouver quelque chose du décor des villas italiennes, la souplesse des lignes, l'élégance des ombrages et, montant de la Seine, de la Marne ou des étangs, cette même atmosphère de vapeurs qu'étend à Tivoli l'humide poussière des cascatelles.

1. « Ces vastes plaines de Georges Michel, si capricieusement éclairées sous des effets de nuages, disait Dupré, éveillent en notre esprit le chant de l'alouette ». Mais Th. Rousseau, devant elles, conseillait de se méfier : « Gare! s'écriait-il, c'est le commencement de la sauce. »



J.-H. FRAGONARD (1732-1806). — L'Allée de Platanes.
Sépia. Collection Dutuit. Petit Palais, v. p. 6.



MOREAU L'AINÉ (LOUIS GABRIEL) (1739-1805).
VUE DU CHATEAU DE VINCENNES PRISE DES HAUTEURS DE MONTREUIL.
Peinture (Musée du Louvre), v. p. 9 à 11.

A. G. NOEL (1752-1834). — VUE D'ETRETAT, VERS 1780.
(Gouache collection Lejeune), v. p. 12.

(Clichés Gazette Beaux-Arts.)

De tous ces « italianisants » qui se sont montrés curieux d'appliquer à une nature plus prochaine l'art d'harmonieuse pondération qu'ils rapportaient des terres classiques, Joseph Bidauld se trouve être le seul dont le nom aujourd'hui soit encore prononcé. Bidauld qui, en sa qualité de paysagiste officiel, membre de l'Institut, membre du jury, essuya avec Victor Bertin le feu nourri des « jeunes » de 1830, lui dont les vues italiennes « vert pistache et vert olive », comme ils disaient, ne leur inspiraient pas de termes assez méprisants, et qu'ils finirent par faire choir dans un tel discrédit qu'à la vente posthume de son atelier, à peine si ses toiles, avec le cadre, trouvèrent acquéreurs à 20 francs [1], Bidauld, plus d'une fois, avait été tout simplement aussi leur devancier et même ne fut jamais si académique qu'à la fin de sa carrière et, l'on dirait, par manière de défi. C'est à cette période principalement et à celle de ses débuts qu'il multiplie les paysages d'Italie, où il semble bien pourtant qu'il ne retourna guère après ses années d'études, c'est-à-dire depuis les derniers temps de l'ancien régime. Ses premiers envois aux expositions du Louvre (dès 1793) n'avaient naturellement consisté que dans la mise en œuvre de dessins et d'ébauches rapportés de son voyage : vue du Teverone, vues de l'Isola di Sora, avec ou sans figures historiques, et des chutes d'eau surtout, des cascatelles d'après celles de Tivoli et de San Cosimato. Il y avait pris le goût des vapeurs remplissant l'air et se répandant en rosée perpétuelle sur les rochers et sur les arbres, ainsi que des verdures humides et printanières, dont

1. *L'Artiste*, t. VIII, 3e série (année 1846-1847), p. 486-492.

les critiques du temps lui reprochaient la crudité. Mais voici qu'en 1798 ses habituels sites italiens se présentent accompagnés d'une étude directe d'un coin de nature parisienne, « les environs de Montmorency », région illustrée par J.-J. Rousseau, qui désormais va lui fournir avec Ermenonville (et quelques retours à sa contrée d'origine, le Comtat et le Dauphiné) les thèmes fréquents de ses tableaux [1]. Dans cette figuration de la campagne de Montmorency, « peinte d'après nature », déclarait le livret, Bidauld n'en avait pas moins cru, pour l'arrangement des premiers plans, devoir faire une concession à la méthode traditionnelle [2].

Mais son envoi en 1801 est tout à fait pour nous étonner : il ne comprenait qu'une seule « étude » — c'est le terme même du livret — dont le *Moniteur* nous révèle le sujet : « Prairie que l'on fauche terminée par un rideau de petits arbres ». A quoi le *Moniteur* se hâte d'ajouter : « Il aurait pu faire un meilleur choix dans la nature ; elle est si riche, même aux environs de Paris ! » Il ne s'était guère rencontré jusqu'alors, dans la peinture française de paysage, de sujets à ce point dénués d'ambition, même sous le pinceau de J. B. Oudry, sinon sous celui de Desportes ; à moins toutefois d'aller chercher, à l'époque primitive où le sentiment de la nature s'éveillait dans les arts, parmi les enluminures de manuscrits, cette page charmante des *Très riches heures du duc de Berri* consacrée au mois de juin, où l'un des frères de Limbourg avait représenté, presque au pied des

1. Il ira même y terminer ses jours dans la maison du petit Saint-Louis où habita Jean-Jacques. *Notes sur la vie et les ouvrages de Bidauld, paysagiste*, par J. de Gaulle, Paris, in-8°, sd.

2. *Journal d'Indication*, an IV, compte rendu du Salon de 1798.

silhouettes du Palais et de la Sainte-Chapelle, un champ au temps de la fenaison avec le spectacle des paysans fauchant l'herbe et dressant les meules. Dans sa délicatesse de tons, sous sa finesse de touche, — la touche chez Bidauld était preste et facile, parfois un peu papillotante, mais d'un léger qui avait son charme, — l' « étude » apparut à tous de la plus exacte vérité ; le gazon était parsemé de fleurettes, les diverses essences des arbres y étaient déterminées par des indications alertes, mais d'une surprenante justesse. C'était un « joli rien », disait-on, mais Bidauld n'avait jamais produit un tableau plus parfait[1].

Au reste, la société renouvelée qui se rendait aux Salons du Consulat et du premier Empire, — et c'était, si l'on en juge par le chiffre des catalogues vendus[2], avec un empressement des plus curieux — cette société était, en sa marquante partie, composée de militaires parvenus aux hauts grades, de banquiers et de spéculateurs enrichis, auxquels des parents modestes n'avaient pu faire donner tout au plus qu'une instruction rudimentaire ; aussi se plaisait-elle mieux à ces représentations de sites qui lui étaient familiers, où se dirigeaient fréquemment ses promenades, qu'aux Arcadies

1. *Examen critique des ouvrages à l'Exposition du Muséum, an IX*, par Landon. — A Dunouy également (Alexandre Dunouy, 1757-1841), autre « italianisant », lequel jouit d'une certaine vogue au commencement du XIX[e] siècle, c'étaient les moins ambitieux de ses sujets qui avaient le mieux réussi. Le musée de Cherbourg possède de lui une *Vue de prairie* inspirée peut-être par le succès de son confrère au Salon de 1801 et qui fut jugée digne, en 1900, de figurer à l'Exposition centennale. En 1804, il s'attire à son tour les éloges unanimes de la critique à l'occasion d'une simple *Vue de Saint-Cloud* qui, acquise par l'État à la suite de l'exposition, décorait avant la dernière guerre l'escalier de l'Hôtel de ville de Doullens. Saint-Cloud était à la mode depuis qu'en la belle saison Bonaparte avait pris l'habitude de venir s'y fixer.

2. M. François Benoît, *Histoire de l'art français sous la Révolution et l'Empire*, a relevé ces chiffres pour plusieurs Salons : 12.406 livrets sur 12.686 en 1798; 9.373 sur 9.400 l'année suivante; 12.751 sur 13.580 en 1801.

d'un Virgile qu'elle n'avait jamais ouvert. Les paysagistes inclinaient par suite à se mettre moins en peine de combinaisons topographiques et à s'en tenir au portrait fidèle du petit coin qui les séduisait, qui éveillait leur sentiment. Ce que l'âme de l'époque devait déjà aux précurseurs de la poésie romantique, comme Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand, de sensibilité rafraîchie, de berçante rêverie, s'insinuait dans le paysage, attendrissait les formes des choses et glissait plus de caresse dans l'atmosphère et de frémissement dans la feuille.

Les reculs de la perspective, on ne se contentait plus de les noyer dans un « bleuâtre chimérique » ; l'œil s'attachait à y noter la juste physionomie des objets dans la lumière qui les baigne. Les premiers plans demeuraient encore traités, dans leurs formes et leurs teintes, d'une manière conventionnelle et indifférente, mais il n'en était pas de même des coteaux éloignés avec leurs fabriques — de Saint-Cloud, par exemple, aperçu des hauteurs de Meudon, de Saint-Cloud « petite ville » dont La Bruyère eût pu écrire qu'on la dirait « peinte sur la colline » : ces coteaux prenaient un aspect charmant de vérité. Que les modulations délicates des reflets du ciel gagnent des plans de plus en plus rapprochés de la base du tableau, que tout se montre pareillement trempé d'une suave ambiance, voici, comme le fait observer M. Louis Hourticq[1] à propos des tableaux de François Desportes conservés à la manufacture de Sèvres, presque réalisé l'art de Corot. On le voyait poindre sur ces versants. Déjà dans une petite vue, prise précisément

1. *De Poussin à Watteau*, 1921, p. 171.

sur les hauteurs de Meudon, qui figure au Musée Carnavalet et fut exposé au Salon de 1819 par un certain Langlacé, c'est vraiment un sentiment nouveau qui se fait jour : plus de ces feuilles patiemment dénombrées correspondant, aux premiers plans, à des portants de décor, mais, sur un plateau émergeant de profondeurs boisées, un bouleau, au branchage en partie fracassé, qui surprend par la vérité et le libre accent dont, au sommet de son tronc svelte, il dilue sa ramure dans une fraîche lumière, et une basse végétation qui a tout le mouvement et le frissonnement de la réalité. Ce Langlacé, modeste et charmant artiste que s'était attaché la manufacture de Sèvres, nous le voyons figurer aussi au Salon de 1817 avec une *Vue de l'île Séguin*, dont l'aspect alors sylvestre et sauvage au milieu de la Seine allait avoir tant d'attraits pour des romantiques comme Paul Huet. Aux efforts de tous les artistes d'avant-garde il ne devait pas rester indifférent. Il pouvait déjà les voir se porter en nombre du côté de la porte de Fleury, où une curieuse lithographie de Bacler d'Albe, des environs de 1820, nous montre en effet l'influence significative du rapin[1].

1. Au nom de Langlacé il convient d'associer celui de J. F. Robert qui, à la même époque, travaillait aussi à la manufacture à décorer de paysages les vases et les assiettes. Il cherchait la simplicité, donnait également à goûter comme un pressentiment de Corot. Ses tentatives de naturalisme ont même devancé celles de Langlacé. Dès 1812, en effet, voici les lignes significatives que Landon lui consacrait dans son compte rendu du Salon : « Trois petits tableaux : Vues des environs de Saint-Cloud et de Bellevue... Ce n'est pas sous le rapport de la composition que le talent de M. Robert trouve place dans notre recueil ; ses tableaux sont de simples vues dont deux sont très circonscrites, mais la vérité des teintes soit dans l'ombre soit dans la lumière, et la finesse de la touche ne laissent rien à désirer. Celui dont nous donnons le trait est plus important. Les deux autres sont d'un effet plus aérien... Rien de plus vrai, de plus naïf, de plus piquant ; on croit voir les objets mêmes dans la *chambre obscure*. » Landon fait encore mention de cet artiste en 1819. Des lithographies du temps

D'ordinaire est cité comme exemple transitoire le réalisme plus vigoureux de Watelet et de Jolivard, mais qui demeurait bien davantage lié à la convention. Du moins doit-on aux moulins à eau de Watelet, à leurs arbres cirés à l'encaustique, comme les dépeignait Paul Mantz, d'avoir introduit dans la flore du paysagiste français le sapin (entrevu pourtant dans l'œuvre d'Hubert Robert) et l'exacte végétation des montagnes.

Tout le monde sentait la nécessité de régénérer le genre.

Il y a bien du charme dans ces premiers essais du paysagiste pour traduire une nature plus intime et des impressions plus directes, dans ces demi-allégresses de l'âme éprouvant qu'elle s'entr'ouvre à des sensations inconnues.

Nous en allions oublier qu'il y avait une doctrine officielle pour le paysage, et qui édictait le retour à la noble inspiration de Poussin.

Quelle poncive imagerie cette doctrine ne proposait-elle pas aux débutants! La nature n'y était présentée que composée d'éléments toujours pareils. Il s'y faisait à peine de distinction entre les diverses essences des arbres; on se contentait d'en résumer les aspects « en un être végétal indéterminé, vaguement intermédiaire entre l'olivier et le chêne-vert » (Taine). Les teintes qui donnent aux choses leur physionomie de chaque saison d'abord,

d'après ses tableaux et dessins représentant la campagne de Sèvres ou le parc de Saint-Cloud donnent une idée de la fraîcheur et de la sensibilité de sa vision. — Ajoutons que ce goût de l'époque pour les porcelaines ornées de paysages, qui assura leur gagne-pain à Langlacé et J. F. Robert, ne fut pas sans aider aux débuts de plusieurs peintres de la génération romantique comme Dupré, Diaz, Flers et Cabat.

puis de chaque heure, obéissaient aussi à une convention qui s'appliquait à tous les paysages, leur communiquant le même caractère, et répétaient chaque fois le même coloriage artificiel et morne. On n'observait que le spectacle général de la création. La nature était le temple auguste, mais immuable et froid, où le regard se plaît à mesurer de hautes et profondes perspectives, à suivre la dégradation des ombres. Les arbres, colonnes du temple, étaient insensibles; leur feuillé, une décoration à la fois minutieuse et uniforme, non un élément vivace dans l'air et la lumière; le ciel, une coupole complétant l'architecture, mais lointaine, indifférente, sans vie et sans communion avec les détails d'en bas, immobiles et inanimés comme elle. De si ambitieuses compositions étalaient le vide au milieu de leur magnificence; d'où la nécessité d'y introduire un épisode, d'où la profusion, à cette époque, des *paysages historiques*.

Cependant, même dans les deux écrits où se trouve préconisée cette doctrine, après une partie où il est longuement disserté sur l'application au paysage du principe du « beau idéal » et sur le paysage dit *historique*, on est surpris d'en rencontrer une autre où le rigorisme se détend et laisse apparaître un désir sincère de renouveau ; c'est celle où est envisagé le simple paysage d'étude, qui y est dénommé assez dédaigneusement le « paysage-portrait ». Par exemple, dans le volumineux *Traité de perspective pratique*[1] pu-

1. *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et de conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage.* Paris, 1800, in-4° avec 36 planches. — Il en parut une seconde édition en 1820.

blié en 1800 par Valenciennes, et qui, émanant d'un professeur de l'École des beaux-arts, fut, durant le premier tiers du siècle, le catéchisme de tous les débutants, comme aussi, dans la *Théorie du paysage* [1] publiée par Deperthes en 1818, laissons ce qui est relatif aux modes d'interprétation des quatre parties du jour ou des quatre saisons par des sujets soit mythologiques soit d'histoire grecque ou romaine « propres à embellir le paysage », laissons aussi les aphorismes sur « la couleur du sentiment qui doit l'emporter sur le sentiment de la couleur... »; pour découvrir de l'intérêt dans ces ouvrages, il faut aller aux chapitres concernant le « paysage-portrait ». Un passage comme celui-ci, dans la publication de Valenciennes, ne donne-t-il pas à supposer que dans la simple étude son pinceau n'était pas dénué du charme de la sincérité : « Examinez, dit-il, dans la campagne le mouvement des petits ruisseaux qui serpentent à travers les saules et au milieu des roseaux. Il y a des tableaux merveilleux à choisir dans ces endroits... Il y a d'ailleurs une très grande variété dans les plantes et les fleurs qui naissent sous l'eau, ainsi que dans celles qui bordent les rivages... Voyez ces touffes de plantes aquatiques qui se groupent, s'enlacent et dont les feuilles larges et colorées flottent sur la surface de l'eau. Il est inconcevable qu'on ne trouve rien de tout cela dans les tableaux de paysage, même dans ceux des plus grands maîtres [2]. » A un élève partant pour l'Italie le même Valenciennes recommandera de ne pas limiter son

1. *Théorie du paysage, ou considérations générales sur les beautés de la nature que l'art peut imiter et sur les moyens qu'il doit employer pour réussir dans cette imitation.* Paris, 1818, in-8°.

2. Valenciennes ignorait le *Marais* de Ruysdaël, aujourd'hui au musée de l'Ermitage, à Pétrograd.

voyage aux régions classiques de la péninsule, mais de faire un détour du côté de la Suisse pour remplir ses cartons de motifs inédits. Michallon, son disciple, le premier prix en 1817 au premier concours officiel de paysage historique, concours institué à l'instigation de son maître, ne se prive pas pour cela d'aller installer son chevalet aux portes de Paris [1]. Corot, qui l'avait eu pour premier éducateur, rappelait toujours avec reconnaissance sa leçon de début où, assis par lui devant un coin de campagne, il en avait reçu le conseil de copier naïvement ce qu'il voyait.

Il y avait toutefois bien de la timidité dans ces infidélités de Valenciennes aux hautains principes du « beau idéal ». Il proscrivait comme insuffisamment caractérisées les époques du passage d'une saison à une autre. Il estimait aussi que la représentation de l'été n'est supportable que si on y multiplie les incidents qui surviennent en cette saison, scènes d'orage ou scènes de baignade. Il préconisait le choix d'une nature en quelque sorte époussetée, engageant vivement à ne pas la peindre « à la suite des grands vents parce que la poussière qu'ils ont élevée, portée sur les arbres et sur tous les autres objets, les décolore, les fane et leur donne des teintes fausses ». Le travail hors de l'atelier lui paraissait presque vain, sous prétexte que l'objet éclairé par le soleil change sans cesse sous l'action de l'ombre et de la lumière... Bref, il se méfiait de toutes ces particularités d'aspect dont l'observation

1. On peut voir, au Cabinet des Estampes, dans l'œuvre gravé de Michallon des vues de Montmartre, de Saint-Cloud, de la barrière d'Ivry, etc... traduites par le burin de Jazet et de Midy. Son premier envoi aux Salons en 1812, avait consisté en une *Vue de Saint-Cloud prise aux environs de Sèvres*, sujet alors traité par tout paysagiste, et *Un lavoir, étude faite d'après nature à Aunay*.

allait précisément être inscrite au programme de l'École de 1830 et ouvrir au paysage la voie des plus fécondes destinées.

A ce point de vue l'ouvrage de Deperthes, paru une vingtaine d'années après le *Traité de perspective pratique,* marquait un progrès considérable et se ressentait déjà des premières témérités de l'école nouvelle. Cela surprend chez un écrivain à qui le spectacle de la nature n'empêchait pas de déclarer que « seule la présence des figures pourra vivifier ce désert »! Mais on n'en constate pas moins l'importance qu'il attache au conflit de l'ombre et de la lumière produit sur les terrains par le passage des nuages, ce conflit qui jouera un si grand rôle dans les premières manifestations du pittoresque romantique. Et n'est-ce pas prendre même beaucoup d'avance sur son temps que de discerner, comme il le fait, l'intérêt particulier du milieu de la journée pour ses rejaillissements de lumière et ses jeux de reflets? « C'est en vertu de cette loi (des reflets), ajoute-t-il, que l'harmonie s'établit naturellement entre des objets contigus, s'étend de proche en proche à d'autres plus éloignés, se propage au delà de leurs limites et finit par embrasser l'universalité de ceux que renferme l'horizon; aussi est-ce la raison pour laquelle on a déjà fait sentir que le moyen de rendre harmonieux un tableau de paysage était d'en subordonner les teintes générales à celles du ciel dont on le suppose éclairé. » Sur l'importance à assigner au rôle du ciel, sa déclaration est même identique à celle que nous verrons (p. 75) formuler par Constable, du reste vers la même époque : « Le ton du ciel est le régulateur du coloris répandu sur le paysage... Pour reproduire fidèlement un

point de vue, le ciel est le premier objet que l'artiste doit imiter. »

Ces classiques étaient plus clairvoyants que nous ne les supposions derrière les faussetés de leurs théories.

Bien qu'un goût exclusif pour la peinture d'histoire fasse déclarer à quelques critiques que « le paysage ne dit rien à l'âme » ou même que « c'est un genre qui ne devrait pas exister[1] », on ne finirait pas de produire toutes les preuves de l'intérêt qu'il inspirait déjà sous le premier Empire. Les uns y réclamaient « des détails vrais, le port, la physionomie exacte des arbres ». — « Fuis », était-il par un autre conseillé à un exposant, « tu t'es distingué parce que tu as étudié seul et loin du Louvre. Là périssent les talents originaux[2] ». Dans des *Observations sur quelques grands peintres*, le peintre Taillasson, en 1807, recommandant aussi de se méfier des « froides écoles » et de « leurs préceptes usés », se demandait pourquoi quelques modernes avaient-ils établi en principe « que les beaux tableaux ne devaient avoir que des gazons, des arbres roux, gris, noirs, sales, et que le vert était un défaut ». Le critique Chaussard (an VI) regrettait que « l'effet difficile du plein air n'ait pas encore été tenté en peinture ».

Les littérateurs aussi exprimaient leur avis. Bernardin de Saint-Pierre, sans doute pour avoir quelque temps, aux premières années du siècle, été logé au Louvre, au milieu du caravansérail d'artistes qui s'y était établi, semble dans ses *Harmonies de la nature* s'être souvenu d'entretiens

1. *Lettres critiques et philosophiques sur le Salon de 1791.*
2. *Décade philosophique*, t. XI, p. 151.

tenus en face du chevalet. On se l'imagine très bien devant un de ces ternes coins de nature tels qu'en offraient des toiles de l'époque, aux ciels indifférents, aux feuillages figés, et glissant sa critique : « Un des grands charmes du paysage est d'y voir du mouvement, et c'est ce que les tableaux de la plupart de nos peintres manquent d'exprimer... Ils n'ont donc jamais observé le retroussis des feuilles des arbres, *frappés* en dessous de gris, de blanc, les ondulations des herbes dans les vallées et sur les croupes des montagnes... » Et lui-même, dont le talent descriptif sait exprimer jusqu'aux senteurs qui émanent des choses, donner l'impression des bruits qui traversent l'air, est certainement loin d'imaginer que telle sera un jour aussi la vertu suggestive d'un tableau.

Dès 1795, Chateaubriand, dans une lettre adressée d'Angleterre « sur l'art du dessin dans les paysages », dont nous tenterons, au chapitre suivant, de mettre en valeur toute l'importance et de rechercher le principe d'inspiration, avait comme prévu et appelé la venue des artistes de 1830. Vraiment le triomphe ne leur était-il pas assuré d'avance ? Depuis des années on entendait de toutes parts formuler des idées rénovatrices. Une jeune et active école n'aurait pour ainsi dire qu'à les rassembler et à constituer avec elles son programme.

Ces signes d'évolution du paysage, il ne faut pas les constater seulement chez ceux dont ce genre était la spécialité. Le désir de conserver le souvenir d'un lieu qui fut le théâtre d'un marquant événement de sa vie mit un jour le pinceau aux mains de David, et il reproduisit d'un instrument

aussi ferme que véridique cette vue du jardin du Luxembourg que, prisonnier politique en 1794, il découvrait de sa fenêtre sous le ciel et par les colorations de l'automne. Le Louvre nous offre dans cette petite toile un gage de ce que pouvaient réaliser les peintres d'histoire quand ils ne dédaignaient pas d'arrêter leurs yeux sur le cadre de leur propre existence. Les premiers alors dans l'art du portrait, ils l'ont été également dans celui du paysage et nous en ont donné incidemment plus d'un témoignage dans les fonds de leurs scènes historiques ou mythologiques, comme aussi dans les fonds de leurs portraits. Gros et la plaine de neige où il a disséminé les bataillons de sa *Bataille d'Eylau* et qui donne un avant-goût du naturalisme de Courbet, Ingres et la fraîche et limpide atmosphère de pleine campagne, le *plein air* en quelque sorte où baigne la figure ingénue de *Mlle Rivière*, Prudhon surtout et ce clair de lune qui emplit tout le champ de son tableau dans *la Vengeance et la Justice poursuivant le Crime,* voilà où trouver les plus justes et neuves interprétations de la nature à l'époque du premier Empire et où s'inaugure déjà dans sa diversité l'ère glorieuse de notre peinture de paysage. Les *neiges d'Eylau* surtout sont une date pour l'exemple qu'elles ont donné de l'adaptation entière, de l'association vivante de la nature à l'épisode représenté. Elles ont posé le principe qui a fait de Delacroix, dont les fonds sont souvent des paysages si appropriés, si parlants, de Delacroix peignant l'air putride des *Massacres de Scio*, les mornes splendeurs marines sur lesquelles se profile la chevauchée lasse et silencieuse de Baudouin et de son escorte à travers Constantinople, de Delacroix peignant les

flots et le ciel sinistres entre lesquels flotte à l'aventure la barque de don Juan, ou, sous ses nuages bas, dans son vent gémissant, le cimetière où Hamlet considère le crâne de Yorick, comme aussi l'aube qui presse l'adieu de Juliette à Roméo, les chênes témoins du combat de Jacob avec l'ange..., le plus impressionnant des paysagistes.

CHAPITRE II

ÉPOQUE DE LA RESTAURATION. LES PREMIÈRES RÉFORMES. L'INFLUENCE ANGLAISE.

1. Réformes apportées au paysage classique (ou historique) : d'Aligny, Édouard Bertin et Corot en Italie, puis dans la forêt de Fontainebleau.
2. Le paysage romantique. Les inspirateurs : René. Ossian, Obermann; les modèles : Géricault, Rembrandt, Rubens, les paysagistes anglais.
3. Les influences des paysagistes d'outre-Manche sur nos paysagistes. — Contacts entre les deux écoles, de l'époque de Louis XVI à la fin du premier Empire; le séjour de Chateaubriand en Angleterre et sa « Lettre sur l'art du dessin dans les paysages » (1795). — Affluence des paysagistes anglais en France à partir de 1814 : Glover, Old Crome, J. S. Cotman, Bonington, les Fielding, Nash, etc... — Contribution britannique à la formation du talent de Decamps. — L'envoi de Constable au Salon de 1824. — Durée de la leçon britannique; ses effets.

La période de 1820 à 1830 est une période préparatoire, extraordinairement vivante par les tentatives de toutes sortes auxquelles incite une fièvre générale de réforme. La doctrine officielle, à l'instigation de Valenciennes, a obtenu du gouvernement de Louis XVIII l'institution d'un prix de Rome pour le paysage historique, mais ce stimulant n'était pas nécessaire. Une égale ardeur anime les ateliers travaillant dans le sens de cette doctrine, c'est-à-dire les « italianisants », et les ateliers tournés vers les exemples des septentrionaux.

Pour les premiers il s'agissait de redonner vie et pres-

tige aux principes si mal défendus par la déplorable suite de Valenciennes. Michallon, le lauréat de 1817, Rémond, dont l'autorité sous la Restauration vint supplanter celle des professeurs de l'époque impériale, sont déjà, parmi les académiques, en progrès de régénérescence. Le renom subit du premier, mort prématurément, le crédit passager du second, tiennent justement à un certain apport de leurs talents qui, s'il nous échappe aujourd'hui, était manifeste pour leurs contemporains. Leurs peintures, mises à côté de celles de leurs anciens condisciples à l'atelier de Valenciennes, témoignent déjà d'une vigueur dans la coloration, d'une intensité dans les verdures, d'une fraîcheur même dans certains tons, qui faisaient d'eux, comme le note Paul Mantz, des paysagistes de transition relativement avancés.

Bien plus délibéré et actif est un groupe d'artistes qui se trouvent en Italie aux environs de 1825 à 1829. Ceux-là se sont désintéressés du concours pour le prix de Rome. Ils ont été étudier sur les lieux mêmes cette terre classique dont à l'École on était tenu de s'inspirer avant de l'avoir vue. Leurs noms sont d'Aligny, Corot, Édouard Bertin ; ils sont nés tous les trois au lendemain de la Révolution et d'âge avoisinant la trentaine [1]. Cette terre, ils la regardent non plus uniquement à travers le souvenir de Claude et de Poussin, mais avec des yeux neufs, avides de vérité. Qui donc [2] s'était jusque-là attaché à y définir

1. Corot né en 1796, Édouard Bertin en 1797, Caruelle d'Aligny en 1798.
2. Même sans oublier Joseph Vernet, auteur des deux fines vues du Tibre qui se voient dans les salles du Louvre.



J. L. DE MARNE (1754-1829). — Route aux environs de Paris vers 1810.
Gravure de Devisme, v. p. 14.



ISIDORE DAGNAN (1764-1874).
Le boulevard Poissonnière en 1834. Effet du Matin.
Peinture (Musée Carnavalet), v. p. 74.

(Clichés *Gazette Beaux Arts*.)

Pl. 4.



GEORGES MICHEL (1763-1843). — AUX ENVIRONS DE MONTMARTRE.
Peinture (Musée du Louvre), v. p. 14 à 16.

la « qualité » de l'atmosphère comme le fit Corot dans les « études » qu'il y exécuta à cette époque, et dont il a voulu que deux, tout à fait exquises, le *Forum* et le *Colisée,* trouvassent asile au musée de Louvre? Il est arrivé que dans leur nouveauté elles remplissaient exactement l'objet qu'assignait au paysage le dictionnaire contemporain (paru en 1826) du classique Boutard : « l'imitation des effets de la lumière dans les espaces de l'air et sur la face de la terre et des eaux ». D'Aligny, dont l'instinct sut pressentir un maître dans ces merveilles d'analyse qui déconcertaient pourtant les routiniers, travaillait de son côté à rompre avec le faire mesquin que ceux-ci appliquaient à la reproduction de ces contrées; il sacrifiait les premiers plans, indiquait par larges teintes la succession des autres, dégageait les grandes lignes et cherchait la simplicité de l'effet [1]. Chez l'autre compagnon de travail, chez Édouard Bertin, Corot avait eu sujet d'admirer une particulière aptitude à discerner du premier coup, devant un site, la place d'où il convenait de l'envisager; il était toujours certain, disait-il, d'y trouver installé son camarade. C'était, en effet, un principe chez Édouard Bertin de bien choisir d'abord, afin ensuite d'avoir moins à modifier. A cette époque, il s'évertuait même à reproduire avec une scrupuleuse fidélité la physionomie de ces régions; ses premiers plans, au lieu d'être sacrifiés, étaient une occasion d'étaler aux yeux les végétations les plus humbles. C'était un peu aussi l'esprit dans lequel l'Angevin Bodinier copiait la nature italienne; on signalait ses préférences pour les

1. Cf. Charles Lenormant, *Beaux-arts et Voyages*, 1861, t. I, p. 115 et 116.

premiers plans « secs et froids », les « plantes maigres, parallèles et rangées comme dans les lignes d'une plate-bande ». Ces interprétations nouvelles parurent si étranges qu'on les qualifia de « gothiques », car on crut en découvrir l'inspiration dans les paysages des tableaux primitifs [1]. Le titre d'un des envois d'Édouard Bertin au Salon de 1827 : *Rencontre dans la Montagne de Florence de Cimabué et de Giotto*, semble indiquer qu'on ne se méprenait pas tout à fait et que, dans un séjour en Toscane, le peintre s'était plu à imiter cette alliance des formes augustes de la pierre à de menus détails de la réalité qu'affectionnèrent pour leurs paysages rigides les primitifs florentins. En tous cas, les tentatives de ces « italianisants » dénotaient un naturalisme non moins passionné que celui des « septentrionaux [2] ».

Ils ne se bornèrent pas, du reste, à la revision des sites classiques. D'Aligny, Corot et Édouard Bertin ont précédé Théodore Rousseau et l'École de Barbizon dans la forêt de Fontainebleau (Éd. Bertin, S. de 1831, *Vue prise dans la forêt de Fontainebleau;* d'Aligny, S. de 1833, *Vue des carrières du mont Péré dans la forêt de Fontainebleau,* et Corot dans ses envois aux mêmes expositions). Mais ce qu'ils s'attachaient à en exprimer, ce ne pouvait être, dans la profondeur de ses enfoncements, le jaillissement de la sève, la vitalité ardente et désordonnée ; leur sens classique de la netteté et de l'équilibre leur faisait choisir son côté solide et âpre, les reliefs arides de ses endroits rocheux, ce qui pouvait justifier l'emploi d'un coloris austère sur un

1. Cf. Ch. Lenormant, *op. cit.*
2. Septentrionaux, par la méthode à laquelle ils étaient ralliés.

dessin fier et pondéré. Car Corot lui-même se soumettait à cette discipline, dont il n'osait encore s'affranchir que dans ses études.

Le parti pris de ces néo-classiques dans leur conception et leur facture avait déjà forcé l'attention et commençait à vaincre les résistances de la presse officielle, quand celle-ci eut à faire face aux assauts violents des *paysagistes romantiques*. D'aussi calmes et graves harmonies cessèrent pour un moment d'être entendues, mais elles n'en avaient pas moins posé les principes d'un art nullement infécond et donné naissance à un courant qui réapparaîtrait à son heure.

L'exaltation qui gagnait alors la plupart des jeunes imaginations appelait un art tout à fait différent. Au fond, cette sensibilité, cette « volupté des larmes » mêlée depuis Jean-Jacques au culte de la nature, restait toujours à exprimer par le pinceau. Au cri de René : Levez-vous donc, orages désirés ! le ciel dans les tableaux de paysage n'avait pas encore répondu. Nul peintre non plus n'était tenté par les solitudes d'Obermann. Ossian même, si lu, imité par l'un, pastiché par l'autre, n'avait dirigé l'œil d'aucun paysagiste vers les bruyères humides ; il avait réussi seulement à inspirer à Gérard, Ingres et Girodet de fantasmagoriques évocations.

Le vers français, incolore, sans accent, languissait dans la routine.

Sa soudaine renaissance suscita celle de la peinture de paysage. Peintres et poètes luttent aussitôt pour le même idéal, mènent une existence commune. Victor Hugo

et Sainte-Beuve vivaient en étroites relations avec le peintre Louis Boulanger; ils habitaient une région de Paris, aux environs du Luxembourg, occupée par le monde des artistes, dont ils hantaient les endroits familiers. Vous trouverez chez les peintres l'écho du lyrisme des poètes, de même que des poètes vous restitueront dans leurs vers la vision des peintres. Il est désormais des écrivains dans les vues de qui il ne sera possible d'entrer entièrement si l'on n'a en quelque façon fait comme eux, c'est-à-dire si l'on n'est point passé un peu par les ateliers, soit qu'eux-mêmes ils y aient tenu le pinceau, soit que simplement ils les aient fréquentés en amis.

Donc la peinture de paysage s'éclaire par la connaissance des œuvres des poètes et de leurs thèmes habituels. Ce que nous y voyons principalement reproduit à l'origine du mouvement romantique, ce sont ces premiers moments nocturnes, cette heure du repos et de la « tristesse sublime » qu'affectionne la rêverie d'Obermann, cette paix solitaire du vallon dans la montagne chantée ensuite par Lamartine. Oh! nous ne sommes pas encore en présence de cette diversité qu'on est en droit d'attendre d'un amour aussi passionné de la nature. Ce ne sont pour les yeux réfractaires que « rochers affreux » rappelant Salvator Rosa, « lacs empestés », « marais impraticables »; les arbres

sur les pentes,
Dans la broussaille horrible et les ronces grimpantes,
Contractent lentement leurs pieds noueux et noirs [1].

Paul Huet traduit ces motifs au gré du jour, auxquels

1. Victor Hugo, *Les voix intérieures*, X.

il reviendra volontiers dans son âge mûr (la *Grande Marée d'équinoxe aux environs d'Honfleur,* 1839) et même aux dernières années de sa vie (le *Gouffre* et une réplique de la *Grande Marée,* S. de 1861), par des nuances simplifiées, de sombres colorations, des oppositions violentes d'ombres et de lumière produites par un ciel toujours menaçant. L'âme romantique aime à retrouver dans ces images les reflets de ses doutes et de ses désespérances, de ses ambitions inassouvies; mais, faisait observer le poète de *Joseph Delorme,* dans un article du *Globe* qu'il consacrait en 1831 à une exposition d'œuvres du paysagiste, le sens ne s'en révélait qu'à « la prunelle humide de larmes » !

Ce lyrisme a été commun à tous ces révolutionnaires avant que se dégageât le caractère de chacun d'eux. On respire la même atmosphère morale dans les vues rapportées d'Auvergne en 1830 par Thédore Rousseau, et qui le rendirent aussitôt célèbre dans les jeunes ateliers par leur affirmation nerveuse et puissante jointe aux qualités de leurs verts et de leurs gris. Elles n'offrent qu'anfractuosités sinistres de montagnes, gaves noirs, farouches et étranges motifs. L'enthousiasme ne le quittait pas tandis qu'autour du Falgou, sur les bords de la Cère et dans la vallée de Thiésac, il relevait les âpretés géologiques, déterminait l'ossature des terrains bouleversés.

C'est l'époque où la peinture de paysage, nouvellement affranchie, se précipite un peu au hasard. Rousseau entendra en 1844 son ami Thoré le lui rappeler [1] : « Tu créais des mirages qui te trompaient souvent... sur la réalité des effets

1. Dans l'avant-propos de celui-ci à son *Salon de 1844.*

naturels. Tu te débattais aussi par excès de puissance, te nourrissant de ta propre invention, que la vue de la nature vivante ne venait point renouveler. » On consulte plus encore dans ces ateliers romantiques les palettes anciennes, parmi les plus chargées et les plus opulentes, que la réalité de la nature. Ce qu'on y poursuit avant tout, c'est l'intensité du ton. On s'y livre à de patientes recherches sur la combinaison chimique des couleurs. Certains de ces ateliers ressemblent à des officines d'alchimistes. Ainsi ceux de De Laberge, de Decamps, de Dupré, celui de Rousseau où, en 1846, son ami Alfred Sensier, introduit pour la première fois, avait l'impression d'entrer chez le docteur Faust. Voyez Decamps dans une amusante image publiée au *Charivari* : il a la truelle à la main et construit sur la toile une de ces murailles où la lumière éveillera mille scintillements. Mais où est donc son objectif lorsqu'il est ainsi à son chevalet ? On ne voit autour de lui que des auges où s'étalent les bruns rouges, les ocres jaunes, les blancs de plomb, les noirs d'ivoire, les vert Véronèse, secret de ses habituelles harmonies. C'est la très juste critique d'un art qui, faute de chercher ses effets dans l'observation directe et constante de la nature, est demeuré trop ignorant de ce jeu délicieux des *valeurs* dont Corot est venu rendre la privation intolérable à l'œil d'un peintre.

La hardiesse de la facture, l'*effet* est généralement ce qui fascine en premier la jeunesse et ce qu'elle s'empresse d'imiter. On s'en alla d'abord chercher dans les carrières de Montmartre des motifs pareils au *Four à plâtre* de Géricault, morceau fameux pour ses sombres vigueurs. L'intensité, le dramatique des oppositions dans les paysages

lumineux de Rembrandt, dans sa célèbre eau-forte des *Trois arbres,* hanta les esprits. Il y a au Louvre un chaleureux effet de soleil couchant qu'on n'oublia pas de consulter à cause de ses libres et fermes accents : c'est dans ce romantique *Tournoi* où Rubens a donné carrière à une si allègre fantaisie. Fromentin fait allusion à la leçon qui émanait aussi des fonds composés par Van Dyck à plusieurs de ses portraits. Ceux de Watteau seraient également consultés ; les nouveaux ateliers allaient le venger du dédain et des railleries essuyés chez David par l'*Embarquement pour Cythère.*

Une bonne part de ces nouvelles préférences se trouvait inspirée par l'exemple des Anglais. On commençait à connaître leurs interprétations de la nature, si remplies d'éclat, où se reconnaissait l'enseignement efficace des mêmes anciens maîtres. (Eux, ils avaient toujours conservé le culte de notre Watteau!) Leur école prit un grand ascendant. Il faut se garder sans doute de lui attribuer en France une orientation du paysage qui s'annonçait depuis la fin du siècle précédent et se précisait sous l'Empire en dépit des doctrines académiques; mais les jeunes gens se passionnèrent pour ces toiles qui offraient le modèle d'une facture si délibérée et si vivante et semblaient apporter la réalisation de ce qui se poursuivait déjà depuis longtemps.

Le Salon en 1824 est resté célèbre pour l'enthousiasme qu'y ont soulevé les productions de quelques Anglais.

Des deux côtés de la Manche, depuis le dernier tiers du siècle précédent, étaient nés chez les peintres les mêmes désirs de relations plus directes et plus diverses

avec la nature et d'une méthode plus souple pour l'interpréter. Seulement, tandis qu'en France ces aspirations s'étaient trouvées refoulées dans l'ombre par les hautaines doctrines de l'école de David, en Angleterre elles n'avaient pas connu d'entraves. C'est le résultat de son libre labeur que la voisine d'outre-Manche venait à ce Salon exposer au jugement du public français.

De cette date de 1824, point culminant de notre histoire du paysage, il est intéressant d'embrasser d'abord du regard, depuis leur formation, ces deux naturalismes similaires, longtemps parallèles, et de noter les rapports passagers qui ont pu survenir entre eux avant leur jonction définitive.

Ils s'inaugurent, en quelque sorte, dans le rayonnement du soleil de Claude. L'astre ne descendra plus derrière l'horizon, d'où il domine l'œuvre de Vernet et de Wilson comme il illuminera celle de Turner et, plus d'une fois, celle de Théodore Rousseau.

Vers 1750 un peintre français, du nom de Pierre Royer, dont la réputation ne s'est guère répandue mais qui, vivant à Londres, y a conquis rang dans la Royal Academy, vient à Paris, où il reproduit le fameux point de vue de la Seine considérée du haut du Pont-Neuf; l'interprétation au burin que Thomas Vivarès nous a laissée du tableau nous montre le paysagiste attaché à envelopper tout ce spectacle dans une irradiation solaire à la manière du Lorrain.

Un peu plus tard Loutherbourg renonce à la vogue que lui apportaient déjà ses premières participations aux Salons du Louvre et s'en va faire l'application aux sites britan-



J.-B. LANGLACE (1786-1864), peintre de la Manufacture de Sèvres.
Les hauteurs de Meudon en 1819.
Peinture (Musée Carnavalet), v. p. 21 et 157.
(Cliché *Gazette B*[illegible].)



J.-F. ROBERT, peintre de la Manufacture de Sèvres.
Vue de St-Cloud vers 1814.
Lithographie de Villain, v. p. 21 note et p. 157.



THOMAS GIRTIN (1775-1802). — Vue des Tuileries et du Pont Royal en 1802.
Gravure à l'Aquatinte, v. p. 49.



A. COLIN (1798-1861). — Bonington et son maitre Francia a Calais, v. 1825.
Croquis au crayon. Musée Carnavalet, v. p. 55-56 et note.



G. S. COTMAN (1782-1842). — Le chateau de Saint-Sauveur-Le-Vicomte.
Gravure extraite des Architectural antiquities of Normandy, v. p. 52-53.
(Clichés *Gazette Beaux-Arts.*)



NEWTON FIELDING (1797-1856).
Canards sauvages.
Lithographie de C. Molle, v. p. 60-61.

niques de son talent d'essence flamande. Il se rencontre là avec Pillement, mais ils seront l'un et l'autre plus amusés par le pittoresque des scènes villageoises qu'émus vraiment par la nature. Loutherbourg conquerra aussi sa place à l'Académie londonienne. Dans cet échange d'artistes entre les deux pays, ce sont les Français, plus avancés en art, qui commencent.

Mais une première voie par laquelle se fait jour chez nous le naturalisme de nos voisins est le poème des *Saisons* de Thomson, où il convient de noter déjà l'importance des « ciels », qui font l'objet de plus de trente descriptions, et l'abondance des gazons, marqués dans leur variété de teintes[1]. — Goûté et mis à la mode par Jean-Jacques, traduit par l'un, imité par l'autre, il pouvait déjà contribuer à acclimater en France une conception du paysage moins générale, plus sensible à la diversité des effets et des nuances.

Les relations artistiques entre les deux pays auraient pu s'acccentuer, s'étendre, si les « exhibitions » cosmopolites tentées par Pahin de la Blancherie dans ses « salons de la correspondance » avaient été couronnées d'un succès plus durable. On put y revoir quelques productions de Loutherbourg; Pierre Royer y exposa une curieuse vue de Hyde Park; enfin, c'est là que pour la première fois on note l'apparition en France de paysages dus à des artistes d'outre-Manche. La Blancherie, dans son journal [2], les signale en ces termes : « Si les Anglais sont inférieurs aux autres nations de l'Europe dans les arts relatifs à la science du

1 Cf. ***J. Thomson, sa vie et son œuvre***, par Léon Morel, 1895.
2. ***Journal de la République des arts***, à la date du 16 juillet 1786.

dessin, on doit avouer cependant qu'ils l'emportent dans quelques genres de gravures, et principalement dans la gravure de paysage. »

A vrai dire, ce ne sont que les traductions au burin de toiles ou de dessins de Joseph Farington, fidèle disciple de Wilson, traductions qui ne révèlent rien de subversif encore dans la façon de peindre de nos voisins, rien de ce qui justement fera prévoir à Farington dans les premiers essais de Constable, son élève, « une note », déclarait-il, « caractéristique et distincte dans l'art [1] » ; mais il s'y goûte une certaine saveur de terroir et les points de vue intéressent par leur caractère nettement local : ils vous transportent dans la région du lac de Cumberland, vis-à-vis de cottages bien ombragés, bien gazonnés, où la présence d'élégantes figures dit le plaisir de la promenade. Les visiteurs y pouvaient reconnaître la contrée mère de ces « jardins anglais » aux nappes d'eau propices à la songerie, alors de plus en plus répandus par la campagne parisienne [2].

Ce goût pour le jardin anglais, pour ses étendues de molles pelouses, pour ses arbres penchés sur le bord des étangs, qui a, concurremment avec les écrits de Jean-Jacques, modifié la peinture de paysage en France et marqué l'initiation de l'œil de nos artistes à la crudité de la verdure britannique, inaugure en même temps une transformation dans notre technique. O les terribles verts si ma-

1. Lettre de Constable du 17 avril 1822.

2. Ces gravures étaient destinées à faire partie d'un album de vues tel qu'il commençait à s'en publier dans les deux pays. Le recueil paraîtra accompagné d'un double texte anglais et français. Chez nous se publie vers la même époque la *Description pittoresque de la France* avec la principale collaboration du graveur Née.

laisés à rendre sans aigreur ni monotonie! A force d'être scrutés, analysés, ce sont eux peut-être qui, pour la première fois, auront ouvert l'esprit du paysagiste aux avantages de la division du ton; Delacroix rapporte dans son journal (à la date du 23 septembre 1846) qu'il avait été conquis par le procédé, à l'examen d'une prairie de Constable. Déjà, nous l'avons vu, quel curieux et subtil regard arrêtait sur eux l'aîné des Moreau dans ses flâneries des beaux jours par les Monceau, les Bagatelle, que nous retrace le libre caprice de son œuvre!

Libre caprice, besoin de s'abandonner à l'impression toute directe, se manifeste pareillement dans les deux pays [1]. Aussi y fait-on un abondant usage du dessin rehaussé, de la gouache, du lavis teinté; leur exécution rapide permet de pousser déjà bien des pointes d'analyse vers des particularités inobservées de l'heure ou des saisons. Paul Sandby, John Cozens, David Cox sont les maîtres en ce genre de l'autre côté du détroit, et l'on sait, d'autre part, les lumineux et exquis paysages que Fragonard, sur le simple papier, a lui aussi réalisés. Un pas toutefois reste à faire vers l'aquarelle pure, débarrassée surtout du fond terne du lavis, vers l'aquarelle livrée davantage à ses indications légères sur le papier éblouissant. — Les peintres anglais, prenant avance sur les coloristes français que

1. Comme exemple, en passant, citons une petite peinture d'Antoine De Machy, le peintre de ruines : *Vue de la Seine prise de la terrasse des Tuileries* en 1777, récemment entrée dans les collections du musée Carnavalet. L'humble artiste qu'était De Machy a été séduit par la blonde atmosphère qu'un effet curieux de crépuscule faisait couler autour des passants en projetant leurs silhouettes en longues ombres sur le sol, et il a fait un précieux tableautin où c'est le thème de l'éclairage accidentel et momentané qu'il propose là dans le paysage, thème dont les peintres, beaucoup plus tard, tireront les éléments d'un art nouveau.

refoule l'académisme impérial, les premiers s'y sont hasardés.

Ce parti une fois adopté a tout de suite élevé au plus haut les destinées et l'importance de l'aquarelle. Elle a cessé d'être un genre simplement auxiliaire; sous la dénomination de *painting in water colours*, elle est devenue pour l'Angleterre un art véritablement national. Elle a eu pour effet de libérer la vision du paysagiste d'outre-Manche, qui sera redevable aux bienfaits qu'il en a retirés de son prestige aux yeux de notre école retardataire. De s'être ainsi, par les éléments picturaux que l'on s'imposait, contraint et exercé à fixer son observation sur ce qu'il convient surtout d'exprimer à ces éléments, c'est-à-dire le chatoiement des taches, la modulation des *valeurs,* le frissonnement des lumières, il devait résulter une habitude et même une exigence de la vision appelées à prédominer dans l'application des autres procédés. C'est ainsi que, rompus à la pratique de l'eau sur le papier et en appréciant toutes les ressources, quelques-uns, comme Bonington, ne voudraient plus, même sur la toile, œuvrer d'autre manière, et répandraient plus d'huile dans leurs couleurs pour leur donner liquidité et transparence. En un mot, la peinture de paysage en Angleterre va devoir au développement de l'aquarelle cette modification de l'œil et de la main dont se montrera si étonnée et si enthousiaste la jeunesse au Salon de 1824.

La Révolution n'est pas achevée que se note un indice bien significatif de prédisposition à cet engouement : c'est la séduction exercée par la nature britannique sur Cha-

teaubriand pendant les sept années d'exil passées au milieu d'elle, séduction telle qu'elle lui inspire en 1795 sa *Lettre sur l'Art du dessin dans les paysages*, où il déclare la nature absolument ignorée par les paysagistes de son temps. Il se trouve que les aspirations qu'il formule dans cette lettre, comme les impressions qu'il a consignées dans ses morceaux descriptifs d'alors, sont exactement celles des paysagistes insulaires qui allaient se constituer en école peu après son départ (en 1800). Le grand promoteur de l'élan romantique exprime des vœux, semble éprouver des pressentiments dont, en 1830, il lui sera donné de voir la complète réalisation.

Un moyen dont use parfois la critique d'art pour mieux mettre en évidence le caractère et les qualités d'une peinture, moyen qu'ont employé Théophile Gautier et les Goncourt, c'est d'opérer d'elle par écrit comme une transposition qui la dégage à l'esprit du lecteur dans ses lignes principales, dans ses teintes significatives. L'inverse pourrait presque être tenté pour certains paysages de Chateaubriand.

En eux l'on découvrirait tous les éléments propres à des compositions picturales : ainsi, dans telle description d'une pente boisée sur les bords d'une rivière d'Amérique, ces « fonds veloutés », ces « feuillages où l'écarlate fuit sur le rouge, le jaune foncé sur l'or brillant, le brun ardent sur le brun léger », où « le vert, l'azur, sont *lavés* en mille teintes plus ou moins faibles, plus ou moins éclatantes... ». Précisément, ces couleurs fuyant les unes sur les autres, ces teintes *lavées*, ces « fonds veloutés » appartiennent à une facture n'ayant guère été pratiquée chez nous que du jour

où des influences d'outre-Manche ont contribué à modifier et à enrichir notre vision, c'est-à-dire à dater de l'époque romantique.

Or, cette description, dans la relation sur le *Voyage en Amérique*, fait partie du fameux « Journal sans date » que l'auteur aurait tenu tandis qu'il remontait le cours de l'Ohio. — Nous savons [1] où fut en réalité rédigé ce voyage. C'était en Angleterre à Beecles, dans les environs des Norwich, où l'on a découvert qu'en 1795 il en était réduit à donner des leçons, et où du reste une de ses lettres nous apprenait déjà, à mots couverts, « que des études, — c'est-à-dire l'enseignement de la langue française — lui avaient fait abandonner sa « grande vue du Canada » — entendez : la rédaction de son voyage.

Il était l'hôte d'un pasteur évangélique, du nom de Ben Sparow, dont les goûts pour les arts étaient, paraît-il, connus des peintres de la contrée. Or, à cette époque, la ville voisine de Norwich allait devenir le berceau d'une importante école de paysagistes. Il suffit de citer Old Crome qui l'a fondée et Robert Ladbrooke, son beau-frère. Leurs noms sont ceux qui arriveraient à la plus grande notoriété. Mais ils ne furent pas les premiers à copier avec ferveur les aspects de la nature ; il y avait déjà toute une colonie d'artistes de qui les environs de Beecles et la maison de Bence Sparow n'étaient pas ignorés, car il existe plusieurs vues gravées de ces environs qui sont dédiées à ce pasteur. De plus, à Londres même, Gainsborough avait brillé avec autant d'éclat dans le paysage que dans le portrait.

1. Cf. Anatole Le Braz, *Au pays d'exil de Chateaubriand*, 1909.

L'aquarelle surtout connaissait la plus grande faveur et marchait à son perfectionnement. Chateaubriand se trouvait en Angleterre juste au moment où se préparait cette floraison de l'art du paysage qui a produit les œuvres de Constable, Turner et Cotman, et a précédé et définitivement orienté notre école de 1830.

Ceci posé, nous nous expliquons certains des paysages de Chateaubriand et ses théories à leur sujet. Il a vécu plusieurs années dans une contrée où règne un ciel nuageux, mouvementé, d'un grand effet, dont le caractère, l'importance n'ont pas manqué de le frapper. Les « ciels », qui constitueront la base vitale dans les tableaux de Constable, sont déjà dans les descriptions de Chateaubriand. Qu'il nous évoque sa traversée de France en Amérique : « Bientôt, dit-il, l'espace ne fut plus tendu que du double azur de la mer et du ciel, comme une toile préparée pour recevoir les futures créations de quelque grand peintre [1] » ; que son peu de goût pour la montagne cherche à se justifier : « Il faut une toile pour peindre, fait-il observer : dans la nature le ciel est la toile des paysages ; s'il manque au fond du tableau, tout est confus et sans effet. Or les monts, quand on en est trop voisin, obstruent la plus grande partie du ciel [2]. »

C'est à Beccles, en 1795, qu'il écrivit sa *Lettre sur l'art du dessin dans les paysages* [3]. Elle se ressent du milieu familier aux artistes qu'on nous dit avoir été la maison de son hôte, le pasteur : « Le paysagiste apprendra l'influence

1. *Génie du christianisme,* l. V, ch. XII.
2. *Voyage au Mont-Blanc.*
3. Le Braz, *op. cit.*, note, p. 64.

des divers horizons sur la couleur des tableaux; si vous supposez deux vallons parfaitement identiques, dont l'un regarde le midi et l'autre le nord (c'est-à-dire éclairés par des jours différents), les tons, la physionomie, *l'expression morale* des deux vues semblables seront dissemblables. »

La théorie portera ses fruits en Angleterre d'abord, puis en France. C'est elle qui permettra à Constable de réaliser deux, trois tableaux avec le même motif envisagé à différentes heures du jour. Importée chez nous à l'époque du romantisme, mise parfois en pratique, comme nous le verrons, par Théodore Rousseau, elle recevra un jour de nos impressionnistes toute son application. Chateaubriand l'a saisie à l'instant où, en Angleterre, elle commençait à germer dans de jeunes esprits, impatients d'un naturalisme plus indépendant et plus divers. Aussi, lorsque sous l'impulsion anglaise se précisèrent les tendances de notre école de 1830, ne pouvait-il rester un témoin indifférent; il devait y voir la réalisation d'anciens pressentiments, d'aspirations de ses jeunes années. Ce ne doit pas être sans intention qu'en 1827, au plus fort de la bataille entre les ateliers, il publia sa *Lettre* sur le paysage, lui réservant la première place dans un volume de *Mélanges*[1], ni peut-être aussi qu'il publiait vers la même époque ce *Voyage en Amérique* où se rencontraient plusieurs descriptions répondant au sentiment et à la vision des peintres novateurs. Telle description de soleil couchant paraissait avoir emprunté ses tons à la palette audacieuse d'un révolutionnaire. Ainsi, dans le domaine des arts comme dans celui des lettres, pouvait

1. *Mélanges et poésies*, 1828.



JOHN CONSTABLE (1776-1837). — Le Printemps. Gravure sur bois, d'après le tableau, v. p. 63-68.

R.-P. BONINGTON (1801-1828). Le Voiturier.
Aquarelle. Collection de M. Paterson, v. p. 56-57.
(Cliché *Revue Art ancien et moderne.*)



JOHN CONSTABLE. — La Charrette a foin traversant un gué (Salon de 1824).
Peinture (National Gallery), v. p. 64, 67 et note.

se justifier sa dénomination de « Père du romantisme ».

Avant que fussent apportés ces témoignages de l'adhésion d'un grand écrivain à l'engouement pour la peinture de nos voisins, des contacts passagers entre l'école anglaise et la française avaient recommencé à se produire à partir de 1802, après que le traité d'Amiens eut rendu aux étrangers le libre accès de notre pays. De toutes parts on venait visiter les lieux ayant été le théâtre d'événements aussi retentissants.

Arrive un jeune artiste anglais du nom de Thomas Girtin, du talent le plus fin et le plus rare, qui termine par ce voyage une existence fauchée la même année, à l'âge à peine de 27 ans. C'était un compagnon d'étude de John Varley et de Turner, avec lesquels il contribuait déjà à cet affranchissement de l'aquarelle dont nous avons parlé ; et Turner conservera à sa mémoire le culte le plus fidèle et le plus admiratif. Ce jeune visiteur, qui nous vient comme un précurseur de Bonington, a laissé le souvenir de son séjour ici dans une série de dessins teintés et de lavis dont son frère John fit tirer la matière d'un fort bel album d'aquatintes [1]. Ces dessins ne sauraient faire juger de l'instinct libre et novateur de l'aquarelliste, ils donnent à goûter néanmoins un sentiment singulièrement exact et délicat de la nature. Son penchant le menait de préférence vers le spectacle de la Seine ; il en recueillit tous les aspects depuis les moulins

1. « Selection of twenty of the most picturesque views in Paris and its environs... by the late Thomas Girtin... and aquatinted in exact imitation of the original drawings, in the collection of the Rt. Honble the Earl of Essex » (London, pub. March 22, 1803, by John Girtin).

de Charenton jusqu'à la machine de Marly; c'était par une époque pluvieuse, car le fleuve se déploie dans ces vues sous un ciel uniformément assombri et dans cette atmosphère blafarde et comme engourdissante qu'offrent les journées d'une saison maussade [1].

Quelques années après paraissait un second album dû à un autre aquarelliste anglais, J. C. Nattes (*Versailles, Paris and Saint-Denis or a series of views from drawings made on the spot by J. C. Nattes*) qui reproduisait l'aspect de Paris et surtout de ses environs durant les beaux jours de l'été. Une allusion au séjour de Kotzbue dans la capitale, en 1804, détermine la date de cet ouvrage.

L'attrait de Paris allait s'accroître encore lorsqu'on apprendrait qu'au Louvre affluaient les chefs-d'œuvre provenant du butin artistique des guerres. — On y vit, dans les galeries, l'académique autorité de Benjamin West en compagnie de Fox; on y vit aussi le petit, svelte et remuant Fuseli, affranchi pour un moment de l'habituelle terreur de ses imaginations.

Nous voici à l'époque de la première Restauration. La chronique de 1814 nous révèle la présence, dans les salles du « Muséum », de Glover, admirateur passionné du Lorrain, à ce degré où on l'était de l'autre côté du détroit. Ce n'est pas sans être intrigué qu'on le voit tous les jours dressant son chevalet à côté des œuvres de Claude [2]. Il a une manière de peindre qui doit alors sembler bien déconcer-

1. Une des planches semble nous narrer la surprise de l'arrivant quand, ayant franchi la porte Saint-Denis, qui était celle par où pénétrait le coche de Calais, il déchiffra sur la frise du monument les mots : « Liberté, Égalité, Indivisibilité », et aperçut sur la plate-forme une pique surmontée du bonnet rouge.

2. *Critique du Salon de 1814* par Delpech.

tante à nos compatriotes, une manière qui lui appartenait en propre, avait une apparence de laisser-aller dont l'imitation outre-Manche et ensuite chez nous ne tarderait pas à tenter nombre de débutants [1] : point de formes définies, des tons de vert, d'orange, de rouge, de brun, posés sans être rompus, des teintes légères de blanc, de gris jetées négligemment, qui à un examen attentif réalisaient pourtant des plans et des lointains ; et notamment pour le feuillé, que nos paysagistes de l'Empire mettaient en général une application si monotone à détailler, une façon de tordre ensemble des pinceaux et d'en étendre les poils sur la trame qui produisait des images aussi vivantes que véridiques. N'oublions pas, pour expliquer cette facture, que Glover est un aquarelliste remarquable et qu'il fut un des fondateurs de la Société « of the painting in water colours ». Cet Anglais édifie ainsi, sous l'inspiration du maître français, une œuvre importante qui se pourra juger au Salon : « Paysage composé représentant des bergers au repos », et dont la réussite fut telle, que la médaille d'or lui fut décernée par Louis XVIII.

On n'est pas peu surpris de trouver aussi à Paris l'attachante figure de Crome, dit Crome le vieux [2], qu'il n'était guère facile d'arracher à ses vastes plateaux du Norfolk, et aux landes, aux chênes familiers à son pinceau ; mais tel était le pouvoir attractif des trésors que l'on savait accumulés au « Muséum » ! « Je vais voir ce matin les Tuileries, le but de mon voyage, écrit-il à sa femme dans une lettre datée de 1814. On me dit que j'y trouverai beaucoup

1. Cf., dans le *Dictionary of national biography*, 1886, l'article consacré à Glover.
2. Cf. Frédéric Wedmore, article sur *Old Crome* dans l'*Art* (1876, p. 289-294)

d'artistes anglais. Glover y a travaillé. J'estime que les Anglais peuvent se vanter d'être plus avancés que ces étrangers. » Dès en débarquant sur le continent, il avait eu lieu de recueillir les éléments d'un chef-d'œuvre, *Le Marché aux poissons de Dunkerque*, pittoresque scène qui lui était apparue toute baignée d'une charmante atmosphère. A Paris, il se trouve en face d'un spectacle bien propre aussi à lui faire saisir ses pinceaux : c'est celui du boulevard des Italiens. L'artiste agreste y trouvait sûrement son compte, car le boulevard était alors une avenue plantée de deux rangées d'ormes superbes. A leur pied, l'œil découvrait toute une enfilade de petites boutiques en plein vent tolérée sur cette promenade par l'effet d'une coutume qui de nos jours réapparaît encore au temps de la Noël. Il en savoura la vision durant quelque journée d'automne; ceux qui ont vu le tableau [1] nous parlent de feuillages roux et « d'un bleu frais de ciel d'octobre traversé de petits nuages ». Cependant, la facture de l'œuvre n'a rien de subversif; le grand admirateur d'Hobbéma que déclarait être le vieux Crome n'eût pas révolutionné les ateliers s'il eût exposé son tableau au Salon [2]; mais on y sent une sincérité absolue qui dit bien la simplicité souriante et calme de ce paysagiste, tout à son ravissement de suivre, entre les arbres et les maisons, les jeux d'une fine lumière.

Quelque temps après qu'il eut regagné dans le Norfolk sa chère ville de Norwich, à laquelle il resta fidèle toute son

1. Cf. l'intéressante étude de M. Léon Bazalgette parue dans l'*Art et les Artistes* (numéro de décembre 1910).

2. De lui, toutefois, le catalogue énonce une peinture dont nul critique ne fit mention.

existence et qu'il avait réussi à doter d'une assez importante société d'artistes, un des principaux membres de cette société, John Sell Cotman, à son tour passait la Manche. Il venait emprunter aux vestiges des architectures médiévales quelques sujets d'eaux-fortes devant servir à l'illustration d'un gros album commenté par Dawson Turner, sur les *Antiquités monumentales de la Normandie*[1]. Dawson Turner, dans sa préface, se glorifiait de suppléer à l'indifférence des Français pour les richesses d'art de leur passé. Cotman était plus qu'Old Crome, affranchi des Hollandais, doué d'originalité; il s'était rallié au mouvement de rénovation inauguré par les Cozens, Girtin, Turner, John Varley, David Cox et Glover. Mais surtout il fut un maître aquarelliste dont les interprétations parfois grandioses et impressionnantes de la vie rustique sont peu connues en France, même encore de nos jours[2]. Le voici tel que le pouvait donner à apprécier la publication sur la Normandie, quand elle parut en 1820 : visant à une plénitude de formes qui va jusqu'à la massivité, laissant, par les insistances d'exécution que dénoncent ses planches, l'impression d'une main qui, lorsqu'elle recourait à la peinture à l'huile devait œuvrer à même la pâte, saisir volontiers le ràcloir, le couteau à palette, triturer, maçonner. Les nuages s'incorporent fermement aux ciels; les eaux, sous les glacis, étalent une immobilité figée; les berges, exprimées d'un trait à la fois

1. Paru en première édition sous le titre *Architectural antiquities of Normandy*, Londres 1820-1821. Réédité en 1881, à Paris, chez A. Levy (in-f° avec 100 planches et notes historiques et description de Paul Louzy, précédées d'une introduction par M. de Beaurepaire).

2. Cf. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1909, t. II, p. 340, l'étude de M. Arthur Maygerhind sur la collection Reeve au British Museum.

ample et précis, revêtent la gravité des rivages bibliques; sur les murailles les ombres tièdes alternent avec les parties violemment éclairées dont l'œil et les instruments se sont attachés à saisir tous les scintillements. De telle sorte, enfin, que devant ces planches on se rappelle les allégations sévères de Théophile Silvestre[1] touchant les premiers inspirateurs d'Alexandre Decamps, touchant cette période d'incubation sur laquelle ni le peintre, ni personne ne nous ont jamais bien renseignés.

Ce voyage pittoresque qui consiste à remonter ou à descendre le cours de la Seine entre Honfleur et Paris devient de mode dans les ateliers anglais avant de le devenir dans les nôtres. En 1821, se publie un « Picturesque Tour of the Seine from Paris to the Sea » illustré de planches en couleurs d'après des aquarelles d'A. Pugin et J. Gendall et dédié à Louis XVIII. Pugin, en accomplissant ce voyage en France, foulait le sol de sa première patrie, qu'il avait quittée à l'époque de la Révolution. Il amusait beaucoup, paraît-il, ses nouveaux compatriotes par sa fidélité aux traditions, aux manières et même aux costumes de l'ancien régime. Gendall était un aquarelliste dont les œuvres pouvaient parfois être comparées à celles de Turner[2]. La fraîcheur des tons largement indiqués, la magie des grands ciels pleins d'éclat et de mouvement, durent être une révélation en France si leur album y fut connu. Charles Nodier, dans la relation qu'il publiait d'une récente «Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse », faisait allusion à la leçon qui nous était faite par les artistes insulaires quand ils se

1. Dans les *Artistes vivants*, 1861, in-12.
2. Cf. John Lewis Roget, *A History of the old water colour Society*.

transportaient chez nous : « J'ai admiré dans nos provinces », disait-il, « plusieurs de ces aspects enchantés que les Anglais nous envient et que nous sommes étonnés de reconnaître dans leurs dessins parce que nos artistes ne voyagent pas ou, si l'on veut bien me le permettre, parce qu'ils voyagent mal. »

Celui de ces Anglais qui a contribué le plus à donner à notre peinture de paysage une impulsion nouvelle est le jeune Bonington. C'est vers 1816 que, d'après ses souvenirs, Delacroix l'avait rencontré pour la première fois au Louvre. Notre pays devenait de plus en plus familier aux Anglais. Paris était visité de concert par Leslie, l'ami de Constable, et par l'Américain Newton, tous deux peintres de genre, à l'affût sans doute de ces tableaux de mœurs qui, autrefois, avaient tenu en arrêt le même Sterne dont ils devaient, dans deux toiles connues, se faire l'un et l'autre les charmants interprètes; leur humour saurait apprécier et puiser dans les œuvres de Watteau et de Chardin ces finesses d'expression et de touche que nous ne pensions guère alors en France à y chercher. Bonington, au Louvre, était occupé à transposer en aquarelles des tableaux flamands. Cet adolescent délicat dont l'élégance et l'imperturbabilité anglicane avaient leur séduction, tenait déjà en mains un instrument très sûr qu'il devait en partie à un paysagiste demeuré à l'écart, moitié français, moitié britannique, dont le rôle n'est pas à négliger dans cet examen des rapports entre les deux écoles.

Il s'agit d'un original du nom de Louis Francia, qui habitait Calais. Un long séjour à Londres l'avait rompu à l'art de l'aquarelle, et le talent qu'il y avait acquis lui avait mé-

rité d'être choisi pour secrétaire lorsque se fonda la « Society of painters in water colours ». Il était célèbre à Calais, nous dit son biographe [1], par ses particularités d'humeur et d'allures : bouche creuse sarcastique sous un nez anguleux, habit noir, cravate blanche, le chapeau haut de forme enfoncé jusqu'au sourcil et, dans cette mise immuable, peignant la mer par tous les vents. Le musée de la ville possède des œuvres de lui, tout à fait dans la manière anglaise, mais sa gloire inoubliable est d'avoir contribué à former le talent de Bonington. Celui-ci, du reste, au milieu de ses succès, gardait mémoire de son vieux professeur, et, un jour, passant par Calais, il le faisait connaître à son ami Alexandre Colin, qui, d'un coup de crayon, le saisissait tel qu'en tout temps, devant les flots, au pied des falaises [2].

Comme Bonington n'exerçait son précoce talent sur rien de grave ni de profond, qu'il se hâtait, comme dans un pressentiment de sa courte destinée, de retirer du spectacle des couleurs et de la lumière, de cueillir toutes les plus exquises impressions, on se rendait au charme jeune de ses dons sans trop voir dans leur nouveauté un symptôme de révolution. Dès 1819, Gros, entrant dans l'atelier de ses élèves, leur recommandait d'aller regarder les petites études d'un inconnu qui l'avaient arrêté sur son chemin devant la vitrine d'un marchand; il ne se doutait pas que cet inconnu, du nom de Bonington, était de ceux qui ve-

1. Ernest Lebeau, notice sur *Louis Francia*, Calais, 1839.

2. Ce dessin est conservé au musée Carnavalet avec d'autres croquis représentant Bonington en des maintiens divers. L'enseignement de son maître a profité aussi à quelques paysagistes distingués de l'époque, Alexandre Francia d'abord, fils de Louis, qui se fit une réputation en Angleterre, Collignon, Louis Tesson, et surtout l'Anglais Wyld, que nous allons rencontrer à Paris.

naient encore prendre place sous son enseignement; il était à mille lieues surtout de soupçonner ce qui se cachait de subversif dans ces petits cadres sans prétention. Il n'en est pas moins vrai que de tels tableautins habituaient les jeunes peintres, et peu à peu aussi l'œil du public, à goûter des sensations plus directes et plus fraîches de la nature. Ces études, pour la plupart simples plages presque désertes, mais vibrantes de fine lumière, et bien propres à laisser dans le souvenir de Delacroix la vision, disait-il, de « purs diamants », on les voyait de plus en plus mises en valeur par les maisons d'art réputées : Schroth au faubourg Saint-Honoré, Mme Hulin, rue de la Paix; elles furent les premières initiatrices des curieux de peinture à cette école d'outre-Manche dont se pressentirent et se contèrent désormais des merveilles.

Géricault, en 1821, étant allé à Londres, en la compagnie de Charlet, exposer son tableau des *Naufragés de la Méduse*, adresse de là-bas à Horace Vernet une lettre débordante d'enthousiasme sur les peintres insulaires; et lui-même, à son retour, par l'aspect renouvelé de son talent dans les *Courses d'Epsom,* par la saveur de naturalisme qu'y fait goûter la nudité de la vaste plaine sous le ciel bas, contribue à orienter les esprits vers les formes de l'art voisin. Un petit paysagiste du nom de Régnier, tout à fait oublié de nos jours, mais qui fut adepte des nouvelles idées, s'est procuré un morceau de peinture à mettre en émoi les ateliers, simple esquisse, il est vrai, mais signée de Constable. Eugène Delacroix l'a vue, va la revoir et l'inscrit dans son *journal* (9 novembre 1823) « une admirable chose, et incroyable ».

Bonington n'est pas le seul Anglais de qui se remarquent des tableaux dans les galeries des marchands. Un éditeur d'estampes, Osterwald, qui tenait boutique au quai des Grands-Augustins, éditeur notamment du baron Taylor pour ses *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France,* avait autour de lui (et même, aux livrets des Salons, indiquant leur adresse chez lui) une petite phalange d'artistes d'outre-Manche composée de la famille des Fielding (Théodore, Copley, Thalès, Newton), de William Wyld et John Duffield Harding [1].

Certainement il circulait des aquarelles de ces talents distingués qui, entre l'aquatinte et la lithographie, devaient, comme Bonington, trouver du temps pour les études d'après la nature environnante.

Ces Fielding, qui furent nos hôtes, ne sont guère connus en France que par les allusions dont ils sont l'objet dans quelques lettres de Delacroix [2]. Il résulte de ces lettres que le peintre de *Dante et Virgile* était plein d'admiration pour le talent de Copley, mais que sa sympathie allait surtout à la personne de Thalès. — Peut-être Copley, de son côté, se sentait-il peu attiré vers Delacroix, car, écrivait un jour ce dernier : « Copley est un homme qu'on ne voit pas et peu dans ma nature [3] ». C'était Soulier, intime ami du peintre français, élève de l'aquarelliste

1. L'adresse d'Osterwald était donnée aussi par John Varley, mais sans doute comme celle d'un correspondant, car il ne semble pas que cet ancien émule de Girtin ait accompagné chez nous les œuvres qu'il envoya à ce Salon.

2. Sur la biographie des Fielding, consulter les notes manuscrites de M. F. Fielding, fils de Newton, et qui ont été déposées par lui-même au Cabinet des estampes. Je tiens à remercier M. Fielding pour la bonne grâce avec laquelle il m'a donné de précieuses indications.

3. *Journal*, 6 juin 1825.

anglais, qui les avait mis en relations. Il s'était si bien assimilé la manière britannique que Delacroix, en 1825, dans une promenade en barque qu'il faisait sur la Tamise avec les Fielding, « retrouvait, écrivait-il[1], tous les paysages qui viennent à chaque instant sous la main de Soulier ». Les œuvres de Copley ne se rencontrent guère sur le continent, mais une description sentie de Maxime Ducamp, d'après une aquarelle représentant *la plage de Beembridge,* est bien propre à donner une impression juste de ce beau talent : on y voit, « sous un ciel sombre rayé de grands nuages en larmes, la mer livide déferlant en volutes immenses, la plage où la marée a laissé de larges cercles de goémons luisants et les bandes piaillardes des mouettes qui volent en courbant leurs ailes aiguës[2] ». Copley n'appliquait pas la doctrine réaliste avec toute la rigueur de Constable, il synthétisait; « il excellait, au dire de Gustave Planche, à saisir dans un paysage les lignes grandes et simples[3] ». C'est à quoi allait exceller Huet qui jugeait ses aquarelles « d'une poésie plus grande et d'une impression aussi vraie » que les tableaux de Constable[4].

Delacroix fera preuve aussi de ce don, en 1826, dans la plaine qu'il a animée d'une chasse à courre, derrière sa nature morte de la collection Moreau-Nélaton.

Comme nous l'avons dit, c'était vers la personne de Thalès que Delacroix se sentait le plus attiré. Telle fut l'intimité des rapports qui s'établirent entre eux qu'en 1823, on

1. *Journal*, *27 mai 1825*.
2. *Exposition universelle de 1855*, p. 319.
3. *Revue des Deux-Mondes*, 1er juin 1835.
4. *Paul Huet d'après ses notes et sa correspondance*, par René Paul-Huet, 1911, Laurens édit.

les voit installés ensemble au n° 20 de la rue Jacob. L'existence, toute selon les conditions de la vingtième année, que menaient là nos deux amis, nous la tenons de Léon Riesener [1] : nous connaissons le même marc de café servant au déjeuner de plusieurs matins, « le gigot en provision auquel on coupait des tranches pour les faire rôtir dans la cheminée », et Fielding soutenant avec sérieux sa descendance de roi Bruce, et Delacroix de lui donner du « Sir » et le compagnon de se fâcher..... Mais ce qui est intéressant à noter, c'est qu'ils travaillaient de concert à leurs tableaux pour le Salon de 1824 : Thalès peignait lui-même le fond des *Massacres de Scio* appelés à être transformés presque à la veille de l'Exposition, Delacroix coopérait à une vaporeuse figuration de *Macbeth rencontrant des sorcières sur la bruyère* que devait y envoyer son camarade, et le thème n'était pas pour déplaire à son imagination qui bientôt allait incliner vers les interprétations shakespeariennes. — Ajoutons que *Macbeth et les sorcières* sut être découvert par Stendhal qui cette année-là visitait le Salon en critique, pour le compte du *Journal de Paris* [2].

Delacroix ne fait pas d'allusion précise à la personne du troisième Fielding, à Newton. C'était, du reste, moins un paysagiste qu'un observateur des animaux, qu'il s'amusait à évoquer avec son crayon dans les scènes imaginées par les fabulistes. Ainsi avait fait un autre Anglais, Samuel Howith, dans les dernières années du siècle précédent.

1. Cf. *Lettres d'Eugène Delacroix*, recueillies et publiées par Ph. Burty, t. I, p. XXI.

2. Thalès Fielding exposa en 1827 au Salon de la Royal Academy un portrait d'Eugène Delacroix, qui est disparu.

L'application plus spéciale de ces deux talents ne les empêcha pas de participer à l'influence exercée chez nous par les artistes britanniques, car Decamps animalier fut leur emprunteur, comme, dans le paysage il l'a été de John Cotman : il suffit, pour s'en convaincre, de feuilleter les albums lithographiques de Newton publiés en 1828 et 1829 à Paris chez Gihaut, Rittner ou Gaugain[1]. Quant à Samuel Howith (dont l'œuvre n'est pas à notre Cabinet des Estampes), c'est encore Théophile Silvestre qui l'indique au nombre des premiers inspirateurs de l'artiste français. Auparavant il était presque habituel de dire en parlant de Decamps : « Il ne relève d'aucun maître, il ne peut se rattacher à aucune école[2]. »

Outre ces Fielding, qui étaient des collaborateurs tout à fait précieux pour l'éditeur des *Voyages pittoresques*, celui-ci avait su s'adjoindre Bonington, plus un bien adroit dessinateur de vues urbaines et d'architectures en William Wyld, autre Anglais, élève aussi de Louis Francia, qui, à force de participer à nos Salons, devrait finir par s'incorporer à notre école, où il prit rang au nombre des plus délicats orientalistes[3]. D'autres dessinateurs de vues de

1. Cabinet des estampes, E C. 114, in-f°.
2. Théophile Gautier, *Les beaux-arts en Europe*, 1855, t. I, p. 215-217.
3. On lui doit, en même temps qu'au Français E. Lessore, un charmant album de lithographies sur la région d'Alger nouvellement conquise, où alternent l'influence de Bonington et celle de Decamps : *Voyage pittoresque dans la région d'Alger exécuté en 1833 par E. Lessore et W. Wyld, dédié à Horace Vernet, 1835*. W. Wyld et Lessore se trouvaient à Alger quand Eugène Delacroix y vint en 1832 à la suite de son voyage au Maroc, et ce sont eux qui le mirent en rapport avec ce capitaine du port qui, lui procurant l'accès dans un gynécée, lui permit ainsi de réunir les éléments de son chef-d'œuvre, les *Femmes d'Alger*. — Le musée du Luxembourg conserve de W. Wyld *le Mont Saint-Michel, vue prise à Avranches* et le musée de Tours *les Régates à Venise*.Exposition universelle de 1855).

villes établis alors chez nous étaient James Roberts, et surtout Harding dont le nom est souvent mêlé par Ruskin dans ses *Peintres modernes* à ceux de Turner, David Cox, Samuel Prout et des Fielding, et qu'on le voit même aller rejoindre à Venise, en 1845. Harding multipliait les dessins lithographiques, il était comme le confectionneur d'albums attitré. Bien que son habileté dans cet art lui ait valu une médaille d'or au Salon de 1834, ses vues, en général, manquent un peu d'accent, d'émotion. L'humour semble lui avoir été assez naturel si l'on en juge par ses frontispices; ainsi, sur l'album de 1834 (*Sketches at home and abroad*[1]) l'amusante composition où se trouvent rapportées les conditions de peindre adoptées ou acceptées par les paysagistes de son temps, soit qu'ils se dissimulent dans un cabriolet à la façon de David Cox ou de Bonington, soit qu'ils aient à affrontrer la méfiance des indigènes comme il arrivera à plus d'un parmi ces voyageurs intrépides.

Cette colonie de peintres insulaires comptait principalement des peintres de marines, et l'on ne pouvait que se rendre à la fine saveur locale dont ils imprégnaient leurs habituelles plages. S'il arriva à un classique austère comme Guillon Lethière d'exposer au Salon de 1822 une *Vue des côtes d'Angleterre près Brighton*, ce put bien être à leur instigation. En Lethière, à côté de l'interprète de l'histoire romaine il y avait un appréciateur de paysages très avisé, qui ne craindrait pas de témoigner son intérêt aux ébauches rapportées d'Auvergne par son élève Théodore Rousseau. L'apparition de ces plages vers 1820 séduisit à ce

1. Cabinet des estampes, c. d. 50e in-f°.

point les esprits, qu'elle contribua à répandre le goût de la villégiature maritime; artistes et gens de lettres donnèrent l'exemple. Trouville était alors une bourgade de pêcheurs où furent un jour bien étonnés de se rencontrer Paul Huet et Dumas père[1].

Peut-être arrivait-il en ces années de se trouver en face de lumineuses aquarelles dues à Frédéric Nash; il dessinait l'illustration d'un fort in-folio sur *Paris et ses environs* publié à Londres en 1820[2]. On devait en même temps connaître de petits tableaux signés J. J. Chalon, œuvres d'un Genevois de qui la destinée s'était allée fixer en Angleterre. Il est donné pour « aquarelliste fécond et peintre de paysages d'une touche magistrale[3] ». Il séjourna à Paris dans le courant de 1820 : ce fut sûrement à l'époque de la belle saison, car ses flâneries par nos rues, nos promenades, lui inspirèrent une série de lithographies coloriées où la vie de la capitale apparaît éclairée de la plus riante et suave atmosphère.

Paris ne devait pas s'offrir sous un autre jour à nos voisins une fois rentrés au fond de leurs brouillards. Aussi, comme Wilkie, y revenaient-ils volontiers, ou, comme un autre peintre, Gilbert Stuart Newton, les y envoyait-on dissiper leur neurasthénie. Ils étaient toujours assurés d'y rencontrer quelques compatriotes.

Constable ne pouvait pourtant se décider à quitter ses

1 Cf. René Paul Huet, *op. cit.*, p. 106.

2. *Picturesque views of the city of Paris and its environs. The original drawings by M. Frederic Nash,* London, 1820.

3. Dans l'*Histoire des peintres de toutes les écoles* de Ch. Blanc. École anglaise (appendice).

moulins et ses bords du Stour, et certes ce n'était point par crainte de l'indifférence et du froid accueil, puisque des marchands de tableaux allaient jusqu'à lui offrir de résider dans leur propre demeure [1]. Son nom avec celui de Lawrence et de Wilkie se trouvait sur toutes les lèvres ; il n'était question dans les ateliers, et principalement chez Géricault, que d'un de ses tableaux apparu à la dernière « exhibition » de Somerset House et dénommé la *Charrette à foin*. Charles Nodier, qui l'y avait vu tandis qu'il accomplissait sa *Promenade de Dieppe aux montagnes d'Écosse,* venait de lui consacrer des lignes enthousiastes dans la relation de ce voyage. On en parlait bien plus qu'à Londres, où la réputation de son auteur s'affirmait moins que sur le continent. Et même, la possibilité s'envisageant de faire venir le chef-d'œuvre à Paris, un de ces marchands de tableaux, Arrowsmith, prit le parti, durant l'hiver de 1823-1824, de se transporter en Angleterre pour tenter une négociation avec le paysagiste. Après une offre repoussée de 1750 francs pour le tableau sans le cadre, il fut convenu qu'on y adjoindrait une autre toile également importante, plus un troisième morceau de moindre dimension, en portant le tout à 6.250 francs. Le trio s'en irait figurer à la prochaine exposition du Louvre [2].

Au mois de mai, les paysages étaient à Paris, dans les magasins d'Arrowsmith. Artistes et amateurs les y

1. Sur Constable consulter L. Bazalgette : *John Constable*, d'après ses souvenirs recueillis par C. R. Leslie, 1905, in-8°.

2. Ces deux autres sujets étaient : *Un canal en Angleterre*, qui, pour la composition et l'effet, suivant l'opinion de Paul Huet (*op. cit.*) ressemblait trop à une répétition de la *Charrette,* et une *Vue près de Londres. Hampstead Heath.* — Sur ces négociations consulter le livre de Léon Bazalgette.

ÉCOLE ANGLAISE. — Le Cours la Reine et le Pont de la Concorde vers 1825.
Peinture (Collection Ch. Léon Cardon.)



S. W. REYNOLDS (1775-1835). — Vue de la Seine au Pont de Sèvres.
Peinture (Musée Condé, Chantilly), v. p. 70.



E. DELACROIX (1798-1863). — NATURE MORTE DANS UN PAYSAGE AVEC UNE CHASSE A COURRE. Peinture (1826). (Collection Moreau-Nélaton), v. p. 59.

furent voir. C'est là sans doute que leur aspect inspira à Delacroix de modifier les procédés du rendu et les accents du coloris dans les *Massacres de Scio ;* décision subite et tardive : il ne restait plus que quelques jours à peine pour l'envoi des tableaux au Salon.

Celui-ci s'ouvrit le 25 août. Tout le monde se porta vers les œuvres de l'artiste anglais. Constatons qu'à ce nom de Constable, en Angleterre à peine sorti de l'ombre, il n'avait pas été jugé utile, sur le livret, d'adjoindre aucune indication d'origine ; le nom, à lui seul, disait assez. La curiosité des uns, l'enthousiasme des autres furent tels, et telle fut la pression exercée sur M. de Forbin, l'administrateur du Louvre, qui avait commencé par faire placer à une assez grande distance de l'œil ces peintures largement traitées, qu'au bout de trois semaines elles étaient transportées dans la salle principale, le Salon carré, à hauteur de la cimaise[1].

On peut juger dès lors de leur effet. Le morceau le plus important, la *Charrette,* ne mesure pas moins de deux mètres de large. C'est à la fois et le choix du motif et la manière dont ce motif a été reproduit qui bouleversent tous les principes. On ne trouve là ni cet automne aux feuillages roux, ni cet effet de clair-obscur crépusculaire habituels dans les tableaux de paysages ; c'est le plein midi (la toile, à son apparition en Angleterre, n'avait eu d'autre désignation), et, comme le jour tombe du zénith, les premiers plans ne sont pas attristés par ces ombres prouvant que la lumière arrive de l'horizon ; le ciel en quelque sorte se sent dans tout le tableau. Le site choisi est assez modeste : « Une

1. Cf. article de Frédéric Wedmore dans l'*Art* (1878, t. III, 169-179) et Bazalgette, *op. cit.*

charrette de foin traversant un gué au pied d'une ferme »; tout dénonce la plus stricte copie : « sur la rive la plus éloignée, les formes les plus délicates d'un jeune frêne s'élancent contre un tronc plus robuste, que Constable n'a pas cherché à embellir, car il n'a jamais voulu donner aux arbres ordinaires une majesté et une beauté qu'ils n'ont pas [1] ». Un tel contraste d'imperfection et de beauté, observé tel qu'au naturel, dut être déconcertant; il dut si bien marquer dans les ateliers de la nouvelle école, que la critique en noterait de pareils dans les productions d'un des premiers champions du naturalisme en France, dans les productions de Louis Cabat.

Et encore ses hardiesses n'étaient-elles rien quand on passait à l'examen de la facture. Qu'avait donc observé Delacroix pour se décider aussitôt à y conformer la sienne dans son tableau des *Massacres de Scio*? Que le vert de la prairie n'était pas traduit par une teinte uniforme mais par des juxtapositions de touches, des superpositions de verts sur verts, qui, se fondant dans l'œil, donnaient l'impression d'une grande fraîcheur; c'était là vraiment l'herbe d'une prairie! Comme le ton s'anime et palpite sous la brosse quand on la manie de la sorte!

Pour les autres parties du paysage, où sûrement le racloir, le couteau à palette, plus que le pinceau, avaient prêté leur office, Nodier n'avait pas menti en annonçant dans sa *Promenade* : « c'est de l'eau, de l'air et du ciel ».

« Imaginez, avait écrit Constable à son ami Fischer, les délicieuses vallées et les paisibles fermes du Suffolk parmi

1. Frédéric Wedmore, *loc. cit.*

les joyeux Parisiens » : — « ces Parisiens, disait-on encore outre-Manche, dont les peintres ne connaissent pas mieux la peinture que leurs chevaux de fiacre les pâturages ! » Si semblable façon de peindre leur parut marquée d'un caractère d'étrangeté qu'ils ne savaient trop définir, presque tous pourtant furent conquis par une telle saveur rustique. « Regardez ces paysages anglais, se confiaient-ils : si l'on n'y dirait pas la terre littéralement couverte de rosée [1]. »

Dans une marine, du genre sans doute de la *Baie de Weymouth,* conservée par le Louvre, c'était la plage peinte pour elle-même, sans l'adjonction d'un épisode comme il ne manque jamais de s'en trouver dans les tableaux de Joseph Vernet ; c'était comme le vent même du large qui vous arrivait à la figure chargé d'embruns.

Dans les ateliers, on s'entretient avec animation de ces spécimens de peinture auxquels Charles X, cédant à l'opinion de la jeunesse, allait décerner une médaille d'or. On voudrait même que la *Charrette* fût l'objet d'une acquisition nationale [2].

1. Relatons quelques opinions de critiques : un certain Chauvin, qui s'intitulait « classique conciliant », comparait ces tableaux aux décors d'opéras de *Ciceri*. *Stendhal* (*Journal de Paris*), tout en trouvant à redire à la négligence du pinceau, à reprocher aux plans leur manque de justesse, proclamait la *Charrette* « le miroir de la nature ». Aux yeux de Jal (*L'artiste et le Philosophe au Salon*) « ces masses de brun, de jaune et de vert, de gris, de rouge et de blanc, jetés les uns contre les autres, renversés à la truelle, coupés avec le couteau à palette et glacés ensuite pour les faire rentrer dans l'harmonie et le mystère étaient moins de l'art que du mécanisme ». « Réduites au trait, ces compositions seraient mesquines », concluait-il en esprit décidément académique. De son côté, la femme de Constable, attentive à tout ce qui s'écrivait en France touchant les œuvres de son mari, avait recueilli quelque part cette opinion : « ce sont là comme les préludes de musique et les chants abondants et harmonieux de la lyre éolienne, qui ne signifient rien ». Thiers, qui avait précédemment si bien deviné le génie de Delacroix, se montra, encore une fois, très clairvoyant dans le *Constitutionnel.*

2. Le tableau fut vendu 6.250 francs à un amateur. Après avoir appartenu avec

Durant près de dix ans, la spontanéité d'effet dans le goût britannique, le primesautier fait presque oublier la patiente et honnête observation du paysagiste néerlandais. Les empâtements, l'usage du rasoir pour abattre les aspérités, sont de pratique courante. Il suffit d'évoquer les premières productions de Camille Flers et de Paul Huet pour caractériser cette époque. De Camille Flers des études de ciels, dans le goût de Constable, furent un moment célèbres dans les ateliers, et l'on conserva longtemps le souvenir de la vente Coutan où s'étaient vus quelques tableaux du maître du Suffolk mêlés à des Bonington.

La méthode anglaise guette même l'artiste à ses débuts; des albums se publient qui font la contre-partie des cahiers de dessins conçus selon la vieille et méticuleuse formule. Un jeune paysagiste, Enfantin, un des premiers champions des théories nouvelles, mais qui, comme Cochereau, Xavier Le Prince, Michallon, Bonington, Géricault, Poterlet, De Laberge, Garbet, combien d'autres encore de cette enthousiaste génération! sera fauché prématurément, est rencontré à Londres, en 1825, par Delacroix, en train d'assembler des croquis pour un recueil de ce genre à publier chez l'éditeur Gihaut[1]. Harding prend l'occasion de cette vogue de ses compatriotes pour composer à l'adresse des Français un album d'enseignement, à l'instar de ceux qui se publient en grand nombre dans son pays : *Le compagnon des*

son esquisse à M. Henri Vaughan, il a pris place à la National Gallery. C'est le musée de South Kensington qui possède l'esquisse, pleine de vigueur et d'éclat. La ville de Lille put admirer, pendant l'automne de 1825, une autre toile célèbre de Constable, dénommée *Le cheval blanc* et représentant une autre vue des bords du Stour; l'artiste anglais l'y avait envoyée pour figurer à une exposition à laquelle participaient d'autres compatriotes (Bazalgette, *op. cit.*).

1. *Cabinet des estampes*, Ed. 157, petit in-fol.

jeunes artistes; un frontispice [1] y fait prévoir au débutant les toiles, de goût bien britannique, qu'il contemplera un jour aux murs de son atelier, et l'on peut dire que le choix des motifs y contient en germe toute la rusticité forte et salubre des premiers Flers et des premiers Dupré. En 1835, il circulera dans les ateliers jusqu'à des traductions de traités anglais sur la technique : il paraîtra de John Burnet, qui a été l'un des premiers et plus importants biographes de Turner, chez Rittner et Goupil, sous le titre de *Notions pratiques sur l'art de la peinture,* traduites de l'anglais par P. C. Van Geel, peintre (in-4°), une suite de commentaires accompagnés de planches en couleurs, du reste fort intéressantes, relatifs à la pratique spéciale de certains maîtres coloristes [2].

Jamais vraiment tout ce qui touche à l'art de nos voisins n'a été plus en crédit. Tandis que Walter Scott est entre toutes les mains, que le souffle byronien emporte toutes les imaginations, que les esprits s'ouvrent résolument à l'intelligence shakespearienne, qu'en Sainte-Beuve le « poète mort jeune » s'imprègne du naturalisme familier des « lakistes », Wilkie et Gilbert Stuart Newton, réputé fin causeur, se rencontrent à la table du baron Gérard dans sa villa d'Auteuil avec la Pasta et toutes les illustrations mondaines; Lawrence, venu pour exécuter le portrait de Charles X, est accueilli chez les Cuvier. C'est un incessant chassé-croisé entre des artistes venant de Londres et d'autres, comme Eugène Isabey, Eugène Lami, s'y transportant. L'aquarelle

1. *Cabinet des estampes*, Ed. 44, in-fol. Frontispice analogue à celui dont David Cox faisait procéder son *Young artists companion*, paru en 1825.

2. L'ouvrage est précédé d'une belle lithographie d'A. Deveria d'après un portrait représentant John Burnet.

a fait éclore, à la suite de Bonington et des Fielding, toute une école, mi-britannique, mi-française, d'interprètes de vues parisiennes, parmi lesquelles l'éditeur d'albums lithographiques a seulement l'embarras du choix. Samuel Prout est à compter parmi les plus marquants, et aussi Thomas Shotter Boys qui publiera à Londres, en 1839, un recueil en couleur intitulé « Picturesque architecture in Paris ». Un autre grand producteur d'aquatintes, ami, disciple de Constable, J. W. Reynolds, a transporté ses ateliers dans la capitale. L'*Artiste* consacre au graveur une colonne dithyrambique, mais c'est le peintre que nous tiendrions à mieux connaître, mis en goût que nous sommes par la fine petite *Vue du Pont de Sèvres* que possède le Musée Condé à Chantilly [1]. Bonington, au milieu de toutes ces jeunes ardeurs, c'est l'enfant qui a été touché par le doigt des fées. Bien que ses dons merveilleux, son charmant caprice, aient tendance à se détourner du paysage pour s'exercer sur des épisodes de l'histoire, son exemple continue d'être précieux pour nos naturalistes. Il allait avoir pour compagnon Paul Huet dans son dernier voyage, qu'interrompit la maladie.

Peu marquante a été toutefois la contribution du paysagiste d'outre-Manche au Salon de 1827. Constable y figurait avec une toile heurtée, confuse, où sa manière était certainement exagérée. L'intérêt se portait plutôt vers Bonington et aussi vers une « longue promenade sous les arbres abou-

1. Et aussi par la haute idée que Paul Huet nous donne de son talent quand il se remémore quelques tableaux de lui « extrêmement remarquables par une poésie profonde et une coloration forte et mystérieuse ». Les livrets de Salons sous Charles X le portent comme ayant élu domicile à Chaillot. Sur ces hauteurs, alors champêtres, le fécond graveur avait pu donner aise et lumière à ses ateliers, mais le paysagiste certainement devait y trouver son profit.

tissant à un château (le château de Windsor) », peinte par « Daniell de Londres ». Cette allée séduisait par « une perspective et un coup de soleil si naturels[1] », qu'elle pouvait bien offrir ainsi comme un avant-goût de cette *Avenue de Châtaigniers,* cause d'une des premières et des plus dures épreuves de Théodore Rousseau.

Aux Salons de 1831 à 1833, en dehors du domaine de la lithographie, les paysagistes insulaires ont laissé la place libre aux nôtres. Qui veut s'initier à la peinture des premiers n'a qu'à se rendre dans le magasin d'Arrowsmith, lequel, à une époque, aurait même possédé une salle dite de Constable[2]. Alfred Sensier, dans ses *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, fait quelque part allusion aux rapports du maître avec le marchand de tableaux[3]. Celui-ci dut faire voir sa collection d'œuvres anglaises au jeune paysagiste, déjà connu pour ce qu'il avait réalisé dans sa retraite studieuse au fond de l'Auvergne. Rousseau s'en alla un moment chercher leur largeur d'effets sur les hauteurs de Sèvres et de Meudon, mais les productions du peintre du Suffolk laissaient découvrir un manque de netteté dans leurs plans qui ne pouvait le satisfaire.

Vers la même époque sont venus deux aînés de l'école voisine, David Cox (en 1829 et 1832) puis Turner commençant sa série des *Fleuves de France*[4], et, à Paris, prenant

1. Cf. *Esquisses, pochades... sur le Salon de 1827*, par Jal et, dans les *Débats*, le numéro du 25 avril de la même année.

2. Bazalgette, *op. cit.* — Arrowsmith exécutait lui-même des tableaux dans la manière anglaise (voir *Esquisses, pochades... sur le Salon de 1827* par Jal, p. 237.

3. P. 7 et 123.

4. *The rivers of France from drawings by J. M. Turner.* 1837. — Le thème, qui était dans le goût de l'époque, avait déjà donné lieu à un album français tout à fait analogue à celui de Turner : *Les rives de la Seine* dessinées d'après nature lithographiées par Deroy, 1831.

des vues ou plutôt recueillant de vastes et lumineuses impressions de la Seine aux environs du Pont-Neuf et du Pont au Change. Une gravure nous a même conservé le souvenir d'un dessin que lui avait inspiré, comme à Old Crome en 1814, l'aspect de nos grands boulevards, mais le séjour dans nos murs de cet indépendant solitaire passa inaperçu. Delacroix toutefois se rappelait avoir eu sa visite[1].

Les artistes anglais se font plus rares à Paris. En dehors du fidèle William Wyld, les derniers attardés sont Newton Fielding et son compagnon William Callow, que leur talent d'aquarellistes ont fait distinguer par la famille royale. Nombre d'élèves seront attirés dans l'atelier de William Callow par le crédit que lui donne sa fonction à la cour de professeur de dessin (professeur de la princesse Clémentine), exercée pendant sept années. Quand Dupré, en 1835, revient d'Angleterre, où l'avait emmené lord Grave, un de ses premiers admirateurs, avec cette *Vallée de Southampton* qui est un enthousiaste hommage aux ciels magnifiques, à l'enivrante haleine saline, à la luxuriance des prairies dans l'humide contrée insulaire, cette toile termine, pour notre peinture de paysage, la grande période de l'instruction britannique. On a désormais cessé de précipiter des nuages chargés de pluie au-dessus de nos vallées; notre école reprend conscience du climat, des

1. La première notion qu'on prendra de son art, ce sera par la plume de Gustave Planche, dans l'article de la *Revue des Deux-Mondes* du 1er juin 1835 où le critique rendait compte d'une exposition de Somerset House; Turner y est défini « un homme qui pétrit l'espace, qui déroule les plaines,... qui invente pour les fleuves des sinuosités ignorées du monde entier ». Ce n'est que beaucoup plus tard que des œuvres de lui feront apparition en France dans un cabinet d'amateur, et cette fois la signification de son art sera mise en valeur par la plume enthousiaste d'Edmond de Goncourt. (Voir le *Journal* des de Goncourt, t. VIII.)

conditions dans lesquels s'exerce son labeur, et Paul Huet, Rousseau, Dupré lui-même ne ressembleront plus qu'à eux seuls [1].

Quelles traces a laissées dans notre peinture cet engouement de quelques années pour le naturalisme de nos voisins? Ces prairies de Constable d'où s'élève l'odeur de l'herbe fraîche, ces marines où l'on croit respirer l'air salin, en sollicitant en quelque sorte notre perception olfactive, en parlant à nos sens et non plus uniquement à notre pensée, en nous communiquant comme une sorte de sensation physique, annonçaient les pacages de Troyon, les sous-bois de Courbet, les champs et les vignobles de Daubigny dans leurs senteurs de foin ou de feuillage mouillé, et faisaient succéder, dans la peinture française, le paysage de compréhension, comme on l'a si justement dit [2], *sensorielle*, à celui que, pour bien marquer l'opposition, on a dit de compréhension *cérébrale*. « Une œuvre, va déclarer Jules Dupré, doit partir des sens pour arriver à la pensée, comme l'arbre dont la cime est en plein ciel et les racines sont en pleine terre. »

Ne perdons pas de vue non plus cet affranchissement de l'aquarelle opéré chez nos voisins au début du XIXe siècle. Nous avons observé qu'il s'en était suivi une transformation radicale de leur vision; cette transformation a eu son contrecoup chez le paysagiste de France. Un critique réfractaire aux audaces du romantisme, le feuilletoniste des *Débats*, Étienne Delécluze n'a pu se refuser à le constater quand, à

1. Sur la situation respective de nos grands paysagistes à l'égard de Constable, consulter *Constable and his influence, by C. G. Holmes.*

2. Cf. L. Bazalgette, *op. cit.*

l'occasion du Salon de 1827, il a voulu faire le premier bilan des résultats après la leçon reçue d'outre-Manche : « La leçon, dit-il, aura du moins amené nos paysagistes à reconnaître combien ils coloraient lourdement et faussement. » La lourdeur, certains se sont attachés à l'éviter en poursuivant les transparences, en s'efforçant de donner à la couleur à l'huile la liquidité de la couleur à l'eau. Cette tonalité rance, éternellement la même, à laquelle restreignaient les formules d'ateliers, s'est vue même quelquefois remplacée par les tons purs de l'aquarelle. L'étonnant *Boulevard Poissonnière en 1834* d'Isidore Dagnan que possède le musée Carnavalet est tout à fait typique à cet égard. Quand le minutieux De Laberge débuta au Salon de 1831 avec ce grand paysage qu'on voit s'étendre autour de l'*Arrivée d'une diligence dans un village de Normandie* (aujourd'hui au musée du Louvre), Gustave Planche lui fit reproche de certaines parties du tableau où étaient trop intervenus des colorations et des procédés d'aquarelle [1]. La même intervention sera constatée par Alfred Sensier dans telle toile de Théodore Rousseau comme ses *Dessous de bois des monts Saint-Marc dans la forêt de Fontainebleau* [2].

La pratique de l'aquarelle habitue à la préoccupation, au discernement de la tache. Celle-ci devint aussi pour la peinture à l'huile un important moyen d'expression. Nous aurons à voir si de ce fait l'impressionnisme n'a pas été un des effets lointains de l'enseignement britannique.

Envisageons seulement pour le moment l'aptitude de

1. Planche. *Étude sur l'École Française*, 1885, t. I, p. 152-153.
2. A. Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, p. 42, note.

l'aquarelle à exprimer les ciels, les effets aériens, les reflets dans lesquels ils enveloppent les formes. Ce fut du jour où cet art eut ses visées, sa pratique spéciale admises dans la peinture à l'huile, que le ciel devint l'agent principal d'expression dans un tableau de paysage. « Les Anglais, nous dit un critique[1], apprirent à noyer des vérités particulières dans une vérité générale » ; le ciel fut cette vérité générale. Un novateur comme Constable posait en principe qu'il serait difficile « de désigner un genre de paysage où le ciel n'est pas la tonique, le type de l'échelle et l'interprète général du sentiment[2] ». En France, nous avons cette déclaration de Jules Dupré : « Le ciel est devant un arbre, derrière un arbre, il est partout. Le ciel c'est l'air[3]. » Les De Goncourt dans *Manette Salomon* font adopter cette théorie à leur paysagiste Crescent, figure composite évoquant à la fois Rousseau, Millet et Ch. Jacque : « Le ciel pour lui n'était jamais un *fait isolé*, le dessus et le plafond d'un tableau ; il était l'enveloppement du paysage donnant à l'ensemble et aux détails tous les rapports de tons ; le bain où tout trempait, de la feuille à l'insecte, le milieu ambiant et diffus d'où se levaient tous les mirages de la nature et toutes les transfigurations de la terre. » Un peintre dans l'ancienne école[4] recommandait de toujours commencer par le ciel, même sur les parties appelées à être couvertes de masses d'arbres; c'était un moyen certain, et inspiré de la nature, pour la ressource, disait-il,

1. Léon Rosenthal, *La peinture romantique*, p. 188.

2. Bazalgette, *op. cit.* — « L'art du paysagiste moderne, écrit Ruskin dans *Peintres modernes*, est un hommage aux nuages » (Traduction Cammaerts, Laurens éd., p. 112).

3. Cf. *Les hommes du jour. M. Jules Dupré, par un critique d'art* (Jules Claretie), 1879.

4. Vanderbuch, *Essai sur le paysage*, in-8°, 1839, p. 55.

des « *clairs à travers*, qui deviendraient lourds et faux en les touchant par dessus ». Dupré aura au contraire pour habitude d'en réserver l'exécution pour la fin, comme en fait foi une gravure de lui demeurée inachevée : *Les bords de la Somme;* et le même témoignage est apporté touchant la technique de Théodore Rousseau par son élève, le paysagiste lyonnais Hector Allemand [1], et par telle œuvre du maître non terminée, comme son *Soir d'hiver sur les Gorges d'Apremont* [2].

Il résulte de là que désormais le pittoresque du site importera peu. On deviendra beaucoup plus curieux des particularités de la saison et même de l'heure jusque dans les nuances les plus difficiles à exprimer. Sainte-Beuve, pour s'être, les deux années ayant précédé la révolution de Juillet, trouvé mêlé à la vie des artistes de la jeune école, témoigne vers cette époque, dans *Joseph Delorme* et dans *Volupté*, par certaines interprétations et transpositions essayées çà et là de leurs théories et de leurs aspirations, qu'il n'en fut pas l'auditeur le moins perspicace. « Quelque chose de vague, de fuyant, d'indécis, de clair-obscur et de clairsemé, composait cette vue et ce *moment* », écrit-il en soulignant ce dernier mot, dans une des descriptions de *Volupté;* ce mot nous dit quelles étaient déjà les préoccupations des ateliers. Qu'importe donc aussi, comme le donnait à considérer Chateaubriand dans sa lettre sur l' « Art du dessin dans les paysages » à laquelle nous avons déjà fait allusion, qu'un peintre fournisse plusieurs

1. *Causerie sur le paysage,* Lyon, 1887.
2. Cf. *Etudes et croquis de Th. Rousseau, reproduits et publiés par Amand-Durand avec texte d'Alfred Sensier*, gd in-fol., 1873.

reproductions du même site s'il l'a chaque fois saisi à un moment différent. Un de ces hôtes venus d'au delà du détroit, en 1820, Frédéric Nash, avait précisément pour habitude, nous apprennent ses biographes, de faire servir la même vue à l'expression de trois heures du jour, le matin, le midi et le soir. Pourquoi Constable s'éloignerait-il de sa campagne du Suffolk et Rousseau quitterait-il sa lisière de forêt, près de Fontainebleau? Ils sont devenus les peintres des heures; aucun problème s'y rapportant ne les décourage, même celui de reproduire, dans son refus de toute ombre enveloppante, l'éclairage perpendiculaire du plein midi (*la Charrette à foin* de l'un; de l'autre, *la Hutte de charbonnier*). Au peintre anglais tel point de vue des bords du Stour servira à plusieurs fins; du Français cette *Sortie de la forêt de Fontainebleau* qui est entrée au Louvre à la suite du Salon de 1851 et reproduit un effet de soleil couchant, se revoyait à la même exposition par un effet du matin. « Il fait avec le même motif, notait à ce propos un critique (J. de Rochenoir), autant de paysages différents qu'il se présente d'effets... » Et l'on prévoit en tout extrêmes conséquences les séries célèbres des mêmes *Meules*, des mêmes *Peupliers*, peintes par le maître Claude Monet.

Par tous ces résultats éloignés se mesure l'importance de l'action anglaise sur notre école de paysage. Déjà, à l'époque romantique, ne pas céder à l'impulsion d'outre-Manche, c'était demeurer en arrière quand l'instinct ardent, passionné, de l'époque réclamait une langue à la fois plus souple et plus colorée.

Liste des Œuvres de paysagistes anglais exposées au Salon de 1824
(*Extraite du livret de ce Salon*)

Bonington, 16, rue des Mauvaises-Paroles. Étude en Flandre, S. d. A. d. A.[1]. — Marine. — Vue d'Abbeville, aquarelle, S. d. A. d. A. — Marine (des pêcheurs débarquant leurs poissons). — Une plage sablonneuse. (Ce tableau appartient à M. Du Sommerard.)

Constable[2]. Une charrette à foin traversant un gué au pied d'une ferme, paysage. — Un canal en Angleterre, paysage (on voit sur le premier plan des barques et des personnages). — Vue près de Londres, Hampstead-Heath.

Copley Fielding, de Londres, 25, quai des Grands Augustins[5]. Vue de Hastings, sur les côtes de Sussex. — Vue de Hythe et des marais de Romney. — Vue sur la Tamise, à Deptford, près de Londres. — Vue d'après nature en Angleterre, aquarelle. — Une petite marine, id. — Vue du château de Chepstor, id. — Vue du château d'Harlech, id. — Route dans une plaine, id. — Pleine mer avec embarcation, id. (Ces quatre dernières aquarelles appartiennent à M. Schroth[3].)

Thalès Fielding, 20, rue Jacob, dans le faubourg St-Germain. Macbeth rencontrant les sorcières sur la bruyère, aquarelle. — Moulin près la barrière d'Italie. — Un cadre contenant des aquarelles.

Harding, de Londres, 25, quai des Grands-Augustins[5]. — Vue d'Aysgarth, dans le comté d'York.

James Roberts[6], 6, rue de Braque. Vue de Rouen avant l'incendie de 1822, aquarelle. — Vue de Beauvais, id.

John Varley, de Londres, 25, quai des Grands-Augustins[5]. Montagne de Morne, en Irlande. — Une composition.

Wild, de Londres, 25, quai des Grands-Augustins[5]. Vue prise de l'intérieur de la cathédrale d'Amiens. — Nef de la cathédrale de Reims. — Vue prise dans l'intérieur de l'église St-Ouen, à Rouen. — Portail du midi de la cathédrale de Chartres.

1. Société des Amis des arts. — Au Salon précédent de 1822, Bonington, demeurant, 27, rue Michel-le-Comte, avait exposé une vue prise à Lillebonne et une vue prise au Havre.
2. Le nom seul indiqué.
3. Marchand de tableaux.
4. Même adresse qu'Eugène Delacroix.
5. Adresse d'Osterwald, le marchand d'estampes.
6. Comme William Wild, il ne cesserait de participer à nos expositions.

CHAPITRE III

L'ÉCOLE DE 1830. LES ROMANTIQUES.

1. Méthode subjective. — Paul Huet. — Théories des ateliers romantiques recueillies par Sainte-Beuve et insérées dans le journal de *Joseph Delorme*. — Jules Dupré, Auguste Ravier. — On quitte les modèles britanniques pour prendre leçon des maîtres de Hollande. — Camille Flers et Louis Cabat. — Charles De Laberge. — L'œuvre de Théodore Rousseau sous la monarchie de Juillet.
2. L'école de 1830 sous le second Empire. — Troyon, son rôle transitoire. — Suite de l'examen de l'œuvre de Théodore Rousseau; ses dernières tendances.
3. L'orientalisme dans la peinture de paysage.

« L'éloquence des choses n'est rien que l'éloquence de l'homme! » s'écriait Sénancour dans son ardeur à décrire la nature. Jamais l'ancienne formule définissant l'art : *homo additus naturae,* ne s'est aussi bien vérifiée que dans la façon dont les romantiques ont pratiqué le paysage. Il y a dans les *Maîtres d'autrefois* un chapitre particulièrement pénétrant : celui où Fromentin, dans la pauvreté des renseignements qu'on a pu recueillir sur la personne de Jacob Ruysdaël, cherche à déduire néanmoins des caractères généraux de son œuvre les traits de sa physionomie. Supposons-nous dans un pareil état d'ignorance touchant ces paysagistes de l'École de 1830 : combien ne nous serait-il pas plus facile d'arriver à une juste idée de chacun d'après

le seul examen de ses tableaux! C'étaient comme de propres portraits de soi-même que ces portraits que l'on peignait alors de la nature.

Pour faire traduire son sentiment, ses émotions intimes aux choses inanimées de la campagne, on a commencé par de très libres interprétations où le dessin, les couleurs proposés par la réalité étaient modifiés, combinés en vue d'une vive signification. Ce fut une méthode de synthèse qui aux modèles britanniques emprunta principalement leurs licences de rendu; elle correspond le mieux à l'exaltation lyrique du temps, elle est la plus essentiellement romantique.

La seconde méthode, analytique, tend au contraire à respecter l'intégralité des choses; elle achemine vers le réalisme. Le peintre y prend le pas sur le poète, la sensation remplace l'exaltation lyrique. Cette active curiosité de l'œil retirée de l'initiation anglaise ne veut plus se soustraire à la discipline des vieux éducateurs de Néerlande. C'est la méthode observée après les années de la grande crise romantique, et qui sera véritablement féconde.

Nous avons vu le genre de tableaux qu'a d'abord produits la première méthode, les images dramatiques tirées de l'Auvergne par Théodore Rousseau en 1830 et les farouches motifs de Paul Huet. Elle leur a aussi servi à brosser de ces vastes perspectives qui résument le caractère de toute une région, à celui-là sa *Vue de la ville de Thiers*, à celui-ci sa *Vue de Rouen prise du Mont aux Malades*, sa *Vue d'Avignon et de Villeneuve-lès-Avignon*. Mais la méthode chez Rousseau, dont l'instinct est plus mesuré, ne répondit qu'à une phase passagère de sa jeunesse, et Paul Huet lui-



JULES DUPRÉ (1811-1889). — ENVIRONS DE SOUTHAMPTON.
Peinture (Salon de 1835), v. p. 72 et 83.



A. G. DECAMPS (1803-1860). — LE MEUNIER, SON FILS ET L'ANE.
Gravure sur bois d'après le tableau, v. p. 38, 54, 61 et 168.

même l'appliquait à des inspirations plus aimables comme, au Louvre, quand il cède dans son *Calme du matin* à la douce rêverie de Jean-Jacques.

Redire les amples cadences lamartiniennes, « peignant, ainsi que Sainte-Beuve l'a écrit du poète, la nature à grands traits, par masses, s'attachant aux vastes bruits, aux grandes herbes, aux larges feuillages », sous un ciel toujours voilé qui tamise une pâle lueur solaire et sous la menace constante de la pluie, l'art vrai de Paul Huet, le plus caractéristique, c'est celui-là. Quand la vieille amitié de Michelet pour le peintre lui fera un devoir de rappeler et de résumer en quelques lignes nécrologiques son talent un peu oublié, l'historien n'en tracera guère un portrait différent de celui qu'en 1831 en avait dans le *Globe* esquissé le récent auteur du *Journal de Joseph Delorme* : ce sera toujours le poète « que l'ondée imminente attirait, ou les intervalles indécis, quand le temps ne sait s'il veut pleuvoir ».

Par la suite, cependant, sous l'influence des nouvelles générations, il se resserrera en vue d'une forme moins lyrique; il sentira la nécessité d'étayer son art sur les données plus solides du réalisme (l'*Inondation à St-Cloud*, les *Rives de la Seine à Seine-port*, 1855)[1]; c'est que sa palette ne lui offre pas cette richesse de ressources qui a permis à Jules Dupré de se servir de plus en plus de la nature comme d'un thème à développements chromatiques et, sous l'inspiration de celle-ci, de réaliser librement ce que le maître de l'Isle-Adam appelait « une création dans la création ».

1. L'un et l'autre tableau au musée du Louvre.

« ... Il n'y a dans la nature, à parler rigoureusement, ni vert, ni bleu, ni rouge proprement dit : les couleurs naturelles des choses sont des couleurs sans nom; mais, selon la disposition d'âme du spectateur, selon la saison de l'année, l'heure du jour, le jeu de la lumière, ces couleurs ondulent à l'infini, et permettent au poète et au peintre d'inventer aussi à l'infini, tout en paraissant copier. Les peintres vulgaires ne saisissent pas ces distinctions; un arbre est vert, vite du beau vert; le ciel est bleu, vite du beau bleu. Mais, sous ces couleurs grossièrement superficielles, les Bonington, les Louis Boulanger [1] devinent et reproduisent la couleur intime plus rare, plus neuve, plus piquante; ils démêlent ce qui est de l'heure et du lieu, ce qui s'harmonise le mieux avec la pensée du tout; et ils font saillir ce je ne sais quoi par une idéalisation admirable. » Voilà ce qui se disait dans les ateliers vers les années 1827 à 1830, et qui a été recueilli par Sainte-Beuve pour être inséré au *Journal de Joseph Delorme*. — Ainsi, Chateaubriand nous a aidés à reconnaître une des principales influences des paysagistes anglais sur nos paysagistes; Sainte-Beuve a le mieux défini la conception romantique du paysage. — Cette « ondulation des couleurs à l'infini », cette subordination des vérités particulières « à la pensée du tout », c'est tout le programme des premiers temps.

Il est notamment celui auquel Dupré conservera un attachement, opiniâtre, que confirment ses déclarations sur l'art : « La nature n'est rien, l'homme est tout. » — « Dans un motif à peindre, ce n'est pas ce qui est qui est beau,

1. Louis Boulanger, l'auteur du *Mazeppa* (musée de Rouen), l'ami de Victor Hugo et alors aussi de Sainte-Beuve.

c'est ce qu'on y voit. » — « La nature n'est que le prétexte. L'art est le but, en passant par l'individu[1]. » N'ayant jamais été entraîné par l'exemple des autres à sortir de la forme romantique, Dupré se trouvera un jour seul à y persévérer, l'approfondissant davantage, la portant à tout son pouvoir expressif, à toute sa vertu poétique. Après s'être abstenu plus de quinze années de figurer aux expositions, il y fait une réapparition en 1852 : on ne le comprend déjà plus ; ses paysages, surchargés d'empâtements mais remplis de sourdes et profondes sonorités, sont qualifiés par Théophile Gautier lui-même « de grattages de palette et de mouchures de pinceau ». Si la dénomination de « Père du paysage romantique » met bien en évidence le principal mérite de Paul Huet, c'est en montrant en Jules Dupré le dernier survivant du romantisme que l'on donnera le plus de relief à sa physionomie et déterminera le mieux son rôle dans l'histoire de l'art.

Au temps des combats héroïques pour le triomphe des doctrines nouvelles, il ne se perçoit pas parmi les premiers militants avec une physionomie aussi tranchée que Théodore Rousseau, Decamps ou même Cabat. Elle ne se dégage tout à fait que par la suite et même tout à la longue, quand déjà ses visées, retardataires, se trouvent totalement différer de celles de ses contemporains. Parti d'un naturalisme passionné, mais exact (*Intérieur de cour couverte*, 1833 ; *La vallée de Southampton*, 1835), il s'éloigne de plus en plus de la reproduction positive des choses pour

1. Déclarations relatées par Jules Claretie dans *Les hommes du jour : M. Jules Dupré par un critique d'art,* 1878, in-16.

des évocations rêveuses de leurs formes au gré d'une âme éprise de sévères harmonies.

Rien ne fait mieux comprendre le diapason auquel pouvait s'élever la sensibilité de Dupré que l'état d'exaltation où un contemporain nous raconte qu'il lui apparut par une nuit d'orage, comme ils passaient ensemble sur le pont de l'Isle-Adam : « Dupré me prenait nerveusement le bras : « Vous n'avez pas vu, disait-il, que c'est beau, que c'est beau! » Je le regardai dans cette minute où le ciel était d'argent; sa belle tête était convulsée, il pleurait[1]. »

C'est en faisant appel au souvenir de semblables émotions, les regards plus souvent tournés au dedans de lui-même que fixés directement sur la nature, que Dupré peignait ses tableaux. Voilà l'origine de ses pathétiques images de la campagne après la tempête,

(La tempête s'éloigne et les vents sont calmés,
La forêt qui frémit pleure sur la bruyère...)

de ces fragments comme meurtris de la nature auxquels le jour montré à son déclin ajoute encore ses teintes sanglantes. C'étaient ces drames de l'atmosphère où les nuages se heurtent dans des colorations et avec des éclats magnifiques, et surtout, déchirant les voiles de l'ombre envahissante, les violents éclairages des couchants, qui répondaient le mieux à son ardent lyrisme.

Il ne concevait que des formes puissantes. Il lui fallait, sur des terrains à reliefs vigoureux, des arbres à grande tournure, chênes, châtaigniers ou noyers, dont la charpente s'établît carrément sous son crayon. Son âme fière et haute

1. Besnus, *Mes souvenirs d'artiste*.

était à leur mesure ; il leur prêtait au besoin une forme tragique pour les adapter à son sentiment, et, ainsi qu'il le disait lui-même, les traitait un peu comme Michel-Ange le corps humain. Ces forces de la nature, il s'en pénétrait, les condensait dans son esprit et souvent les portait à un effet synthétique qui atteignait au style et faisait l'étonnement de Rousseau.

Mais il n'était pas le peintre de toutes les saisons, de toutes les heures, que cet émule se révèlera à nous par la diversité de son œuvre ; il ne fut presque uniquement que celui des automnes et des crépuscules, quand la brume flotte entre les taillis ou sur les pâturages, quand les feuillages sont dorés, l'herbe d'émeraude, quand le ciel humide s'incorpore les nuages comme l'agate ses bigarrures.

Il fut moins encore ce « peintre des pays » que Rousseau, dans le confiant élan de ses débuts, aspirait à devenir[1]. Il a visité le Berri, le Limousin, la Sologne, la Picardie, les Landes : ce sont toujours les mêmes images. Toujours le visionnaire en Dupré s'interpose devant la réalité du motif initial. En face d'un tableau de Rousseau, il lui échappa un jour cette exclamation, qui est comme l'aveu de l'erreur et des bornes de sa méthode : « Je mourrai ayant tout juste soulevé un coin du voile et m'écriant : je commençais à peine à y voir clair ! »

Parmi les teintes qu'offre le spectacle de la nature, il s'imprégnait des plus riches, de celles qui étincellent dans les couchants ou que l'automne allume au milieu des bruyères. Quand des contemporains comme Gautier veulent évoquer

1. A. Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, p. 50.

l'aspect de ses tableaux, ils sont obligés de puiser dans les termes de la joaillerie. Cette matière colorante qui lui sert si bien à exprimer ses émotions, et qu'il aime abondante et chaleureuse, le transporte à ce point, que des accords fortuits sur sa palette peuvent avoir déjà pour lui une signification, et qu'il en arrive à émettre de ces aphorismes : « La palette, c'est le tableau. Il y a là un mystère de couleurs qu'il faut savoir saisir. La forme n'y est pas, mais les bonnes fortunes de la couleur sur la palette sont souvent étonnantes. Ne les laissons pas échapper. » Et, de fait, dans cette crainte difficilement il se décidait à refaire la sienne. Ses libres transpositions de la nature dans le langage de couleurs ressemblent à celles qu'opère un symphoniste dans le langage des sons. Parfois même sa virtuosité, par effacement voulu des formes dans le velouté, le fondu de la touche, se bornera à une sorte d'imprécision musicale : tels de ses tableaux, comme les deux panneaux décoratifs du Louvre provenant de l'hôtel Demidoff, dénommés *Le Soir* et *Le Matin*, ont pu avec justesse être appelés des « sonates de tons[1] ».

Quant aux effets de la lumière dans ses paysages, lui-même les déclarait dictés plus encore par l'instinct que par l'observation. « Ce qui fait la peinture, c'est la loi de la lumière. Cela ne s'apprend pas. Il faut, pour la connaître, quelque chose d'instinctif », c'est-à-dire que ce n'est pas seulement l'éducation de l'œil mais beaucoup le sentiment qui confère l'intelligence de cette loi. Par cette pénombre chaude où s'opèrent ses transmutations d'alchimiste, il se

1. Léon Rosenthal, *La Peinture romantique*.

trouvera de plus en plus à l'écart des peintres de son temps, surtout lorsque ceux-ci croiront avoir atteint toutes les fins de l'art en répandant dans leurs tableaux une claire aération. Il n'était pas moins qu'eux avide de lumière, d'espace. Alfred Sensier a noté la somme considérable de travail qu'il s'imposait pour « arriver à cet effet immatériel qui marie à l'infini le ciel, les arbres, les fonds, de manière à produire la profondeur de l'air ». Mais, formé dans le culte de Rembrandt, il ne conçoit pas la lumière plus riche, plus belle, que dans les oppositions du clair-obscur.

Il est arrivé au paysage romantique de s'en tenir, lui aussi, à l'observation des jeux de la lumière sans souci d'exprimer les formes dans leur structure : ce fut le cas des productions brillantes et habiles de Diaz, dont les effets de sous-bois sous le soleil sont seuls dans son œuvre à trouver du crédit de nos jours, précisément parce qu'il suffit là que l'œil se trouve ébloui par les rejaillissements de rayons et les tons chatoyants qu'ils allument. Mais le cas est davantage celui d'Auguste Ravier, un des derniers survivants du romantisme, mort en 1895[1]. Romantique, certes, il l'était, et par l'ardeur de ses émotions et, y répondant, les tons exaltés de sa palette, ce gentilhomme campagnard de l'Isère à qui, lorsqu'il revenait de la chasse, les larmes, comme à Jules Dupré, coulaient, dit-on, d'admiration à la vue d'un ciel magnifique. Son heure était celle du couchant, quand les vibrations du jour, affluant par toute l'étendue et au raz des terrains, s'y heurtent aux aspérités, y intensifient la valeur d'une silhouette, allumant ici une émeraude, là une escar-

1. Sur Ravier, voir Michel, *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. III, et aussi Paul Jamot, Lyon, 1921, in-8°.

boucle, une topaze, un saphir... Sa mémoire visuelle se remplissait de ces féeries dont, rentré dans son atelier, il demandait le plus souvent à l'aquarelle de lui objectiver l'image enflammée. Des séjours d'étude en face des horizons de la campagne romaine lui avaient donné le secret d'assurer sous cette diaprure de la couleur l'harmonie des lignes, l'équilibre et la succession des plans. Mais la lumière seule constituait le thème de ses tableaux, en était l'élément vivant et mobile. Et même les rebondissements de celle-ci aux saillies du sol ne lui procurant pas encore tout le ravissement qu'il réclamait d'elle, entre ses deux propriétés de Crémieu et de Morestel (dans les environs de La Tour du Pin), il préférait la seconde où il pouvait se griser du spectacle de sa réverbération sur un étang. Son œuvre, non moins que celle de Corot, mais cette fois tantôt avec le riche et savant chromatisme de Delacroix, tantôt dans le chaleureux idiome d'un Titien, remplit l'objet qu'on a vu assigner au paysage dans le vieux dictionnaire de Boutard : elle aussi n'est qu'une continuelle « imitation des effets de la lumière par les espaces de l'air et sur la face de la terre et des eaux ».

Des dessins de Dupré — sur papier gris à la mine de plomb, avec quelques rehauts de gouache — prouvent par leur exactitude et leur science quel appui il demandait lui-même jusque dans ses outrances aux leçons des maîtres hollandais.

Ceux-ci ont fini par supplanter définitivement les modèles anglais. Par leur forte discipline ils ont imposé une observation plus serrée des données de la nature ; ils ont amené



PAUL HUET (1803-1869). — LE GOUFFRE.
Peinture (Salon de 1861), v. p. 37 et 113.



PAUL HUET. — Calme du matin. Intérieur de forêt.
Peinture (Salon de 1852). Musée du Louvre, v. p. 81.

à rompre avec les excès des colorations en fumées. Cette seconde méthode porte bien encore la marque romantique, en ce sens qu'elle ne saurait admettre un paysage qui, selon l'expression d'Eugène Fromentin, *« ne soit fortement teinté aux couleurs d'un homme »* (il suffit de nommer Flers, Cabat, De Laberge, Rousseau, dont les œuvres attestent des individualités si différentes), mais si cette méthode se tient encore en deçà du réalisme, elle s'y achemine directement.

Rousseau a expliqué lui-même de quelle façon peut s'entendre cette alliance de la « subjectivité » avec « l'objectivité ». A ceux qui s'étonnaient de la simplicité, de l'absence apparente de composition dans plusieurs de ses tableaux comme le *Givre* ou la *Lisière de bois dans le Berri* (ancienne collection Vasnier au musée de Reims), il donnait cette raison : que « la composition existe du moment que les objets représentés ne le sont pas seulement pour eux-mêmes mais en vue de contenir, sous une apparence naturelle, les échos qu'ils ont placés (*sic*) dans notre âme [1] ». « J'entends par composition, déclarait-il, ce qui est en nous entrant le plus possible dans la réalité extérieure des choses. » Un jour, ayant été chargé de peindre pour Guizot une vue du château de Broglie où était morte la première femme du ministre, il dut, dans une lettre, exposer à celui-ci les motifs qui lui faisaient juger inutile, pour harmoniser son tableau avec ce douloureux souvenir, de rien adjoindre ou modifier à l'aspect réel du site : « Notre art, disait-il, est capable d'atteindre au pathétique que nous voulons retrouver, par la sincérité de

1. Sensier, *Souvenirs sur Théodore Rousseau*, p. 111.

la portraiture, par la vérité exacte ; en observant avec toute la religion de son cœur, on finit par songer à la vie de l'immensité, on ne copie pas ce qu'on voit avec la précision mathématique, mais on sent et on traduit un monde réel dont toutes les fatalités nous enlacent. »

Si rigoureuse soit-elle, la méthode néanmoins n'impose pas encore l'exécution de l'œuvre sous la dictée immédiate de la réalité. Les dessins et études préparatoires sont seuls à avoir été faits dans ces conditions. Ce sont des documents solides sur lesquels s'appuiera la méditation de l'atelier, d'après lesquels l'artiste va se composer de la nature cette image forte et condensée où il mettra l'empreinte profonde de soi-même. Il y insistera sur les traits qui correspondent à son caractère et à son instinct propres. J'ai sous les yeux la reproduction à l'eau-forte du grand tableau de Rousseau, la *Forêt d'hiver* (émigré en Amérique) et le fac-similé du fusain (entré au Louvre) qui servit de point de départ à cette peinture, à laquelle, influencé sans doute par Millet, il avait fini par donner comme un caractère de synthèse. Des arbres dépouillés dressaient leurs fûts et étendaient leurs branches rigides au milieu du vide et du silence. Dans le tableau les troncs s'arrachent du sol avec des contorsions rageuses et semblent lancer, agiter en tous sens, comme des dards menaçants, les pointes de leurs ramures.

Ces maîtres à la discipline desquels on se soumet, ce sont Ruysdaël, Wynants, Hobbéma, chez qui la facture a tant de vigoureuse fermeté que les dessous en semblent gravés comme si le pinceau n'était intervenu qu'après le travail du burin. (Un paysage de Cabat notamment a cette solidité un peu rigide : au Louvre, la *Vue de l'étang de*

Ville-d'Avray.) On cherchait dans la campagne française des motifs pareils à ceux qui leur avaient été le plus familiers. L'abus des moulins et des bondes d'étangs auquel entraînait l'exemple de leurs tableaux faisait dire de Flers et de Cabat, son élève, qu'ils ne s'arrêtaient et déposaient leur attirail de peintre que là où ils entendaient coasser les grenouilles. L'arbre, à l'instar de l'homme, fut approfondi dans sa structure, dans son anatomie, le plus simple comme le plus magnifique, l'idyllique comme le tragique, tel qu'en forêt, tel qu'au bord du ruisseau, au bord de la route... Là est le secret de cette science grâce à laquelle Rousseau s'identifierait en quelque sorte à lui. Ils firent en même temps descendre l'attention au niveau du simple sentier campagnard, du fourré maigre ou desséché. Le modelé des terrains, l'appropriation à leur caractère de la végétation qui les recouvre, furent l'objet d'études serrées et opiniâtres. On les observa dans tous leurs aspects, dans toutes leurs configurations, verdoyants et veloutés, pelés et caillouteux, boueux et creusés d'ornières. Toute une étendue, aux premiers plans de toiles alors fameuses comme le *Jardin Beaujon* de Cabat et la *Lisière de bois coupé dansl a forêt de Compiègne* de Rousseau (l'une et l'autre au Salon de 1834), affectait une apparence dépouillée et évoquait, disait-on, la nudité de la plaine de Montrouge. Voyez aussi avec quel soin Charles De Laberge, au dire de ses biographes, établissait la planimétrie de ses terrains, « se rendant un compte précis de leurs saillies et de leurs inflexions [1] ». C'est là l'origine de ces landes, de ces « ter-

1. De Mercey, *Revue des Deux Mondes*, 15 février 1842.

rains d'automne » d'où, sous le pinceau de Rousseau, surgissaient de multiples indices de sensations, de ces sols forestiers où il aimait à exprimer comme les crépitations sous les ardeurs de l'été, et dont on allait jusqu'à dire qu'on croyait en entendre monter la sève.

L'un des premiers à être parvenus au renom parmi ces analystes de la forme fut Louis Cabat. Il avait débuté sous la conduite d'un jeune maître de vingt-cinq ans, Camille Flers, dont la manière précisément diffèrerait de la sienne en ce qu'elle s'était constituée au temps de la pleine vogue des Anglais et en accusait plus manifestement l'influence. Les débuts de Flers remontaient à 1821 et avaient fait suite à une existence extraordinaire de voyages et d'aventures. C'était, nous apprend son élève, un gros garçon de type flamand, blond, avec le teint rosé et les yeux bleus, rempli d'entrain. Il était attiré par tout ce qui avait une saveur campagnarde, fut un des premiers collectionneurs de faïences rouennaises [1], comme Champfleury le serait des faïences populaires, et n'est pas sans offrir en effet quelques traits communs avec les réalistes du milieu du siècle. Il peignait dans de petits cadres la campagne de Normandie, du côté d'Aumale, ses chaumières basses enfouies derrière la verdure, ses vergers, ses basses-cours, ses pâturages plantureux et humides, ses saulaies, ses oseraies, et cela avec une bonhomie simple qui ne se souciait pas d'aller très au fond des choses, et vers le milieu de sa carrière, chercha seulement à renouveler l'intérêt de ses motifs par l'emploi, assez rare à l'époque, du pastel.

1. Cf. Ph. Burty, *Maîtres et petits maîtres*, 1877.

Cabat se plaisait à évoquer le temps où, de l'atelier que possédait son maître à Belleville, dans la rue des Amandiers, il s'en allait avec lui faire des études au Pré-Saint-Gervais ou dans les bois de Romainville, que parcouraient alors les bandes familiales célébrées par Paul de Kock. Il l'avait accompagné aussi à Aumale. Puis, ayant lié connaissance avec Jules Dupré, il s'était laissé emmener par celui-ci du côté de Châteauroux, sur les bords de l'Indre et de la Bouzanne. Dans les intervalles de ces voyages la petite banlieue de Paris suffisait à lui inspirer des toiles exquises comme le *Cabaret de Montsouris*, l'*Étang de Ville-d'Avray*, le célèbre *Jardin Beaujon*. A côté de ces thèmes alors courants, mares ou bondes d'étangs, où il se montrait habile à faire voir le vent « ridant la face de l'eau », il excellait à reproduire les chemins bordés d'aubépines et les allées de sous-bois, dont, en savant disciple des Hollandais, il exprimait avec une grande vérité le sol ferme et sonore sous le pas du marcheur. L'« illustre Dassoucy » avait goûté les mêmes délices que lui à parcourir nos provinces, suivi de ses « pages de musique » : « Quel plaisir... avec une bonne paire de souliers plats... de se promener dans une campagne comme un philosophe qui fait un tour d'allée dans son jardin..., de marcher tantost sur le velours vert d'un tapis herbu, et tantost, costoyant un petit ruisseau, fouler aux pieds les mêmes traces que les Fées, dansant en rond, ont laissées empreintes dans l'émail d'une prairie ! Quel plaisir... de cueillir l'aubépine ou la rose muscade sur un buisson ; si vous êtes altéré, vous reposer sur les bords d'un étang ou d'une petite rivière ! ... » C'est en faisant faire de cette sorte l'école buissonnière que notre

peintre préparait aux grands accents du naturalisme. Il y a de ces émerveillements naïfs dans ses tableautins de ce temps-là. Quelqu'un disait de lui qu'il peignait des paysages comme La Fontaine composait des fables. On y remarquait aussi un souci extrême de l'achevé. C'était fouillé, scruté avec délices dans les moindres recoins, à la fois comme gravé dans les dessous et poussé par dessus jusqu'à la solidité de l'émail. C'était un peu restreint dans sa gamme de coloris, mais parfois avec des finesses et des fraîcheurs évoquant la peinture de Constable. Flers, à côté, semblait d'une facture moins ferme et moins serrée, d'une saveur plus crûment rustique, qui dénonçait un naturel plus paysan ; ce n'est pas chez lui qu'on eût jamais eu à redouter l'ingérence du style. L'élève, au contraire, devait bientôt, sous des influences morales, hausser les visées de son art. Il nous restera à l'envisager sous ce nouvel aspect.

La réaction contre la trop libre facture des premiers paysages romantiques n'eut pas de partisan plus convaincu, plus décidé que Charles De Laberge. Lui aussi, pourtant, il avait commencé par négliger la leçon des maîtres de Hollande pour donner dans la manière anglaise. Mais il fut amené à répudier les premiers produits de son pinceau, à les anéantir, par son admiration de toutes choses dans la nature, dont il ne voulait désormais rien sacrifier, pas plus la feuille de l'arbrisseau que le simple gramen des champs. Il fallait, à son sens, qu'un tableau de paysage pût aussi bien s'examiner de près, en intéressant par le fini du détail, qu'être saisi de loin dans son ensemble, embrassé dans ses harmonies. (Ruskin et les Préraphaëlites allaient précisément soutenir en

Angleterre les mêmes théories pour remédier aux mêmes abus.) C'est ainsi qu'au Louvre, dans cet effet de soleil couchant qu'il rapporta d'un séjour dans le Bugey, vous finissez par apercevoir la petite image d'un chardonneret se profilant, avec le rameau qui le porte, sur le ciel inondé de clarté; chaque feuille et sa brindille appliquées pour ainsi dire à plat contre ce ciel, ainsi qu'à la page d'un herbier, concourent au dessin d'une sorte de guipure où l'artiste a certainement voulu manifester toute la grâce décorative de ces menus détails dans la nature, et où il a dû vouloir aussi protester contre le feuillé d'insignifiante minutie enseigné par l'école routinière. Dans une autre peinture se voyait une chaumière dont la porte était encadrée d'une vigne grimpante; vous étant approché, vous auriez goûté le rendu de cette espèce de moire naturelle qui « glaçait » chaque feuille de l'arbuste... Cette curiosité s'attache à tout, au ton amusant de la brique du toit, à la pierre de la muraille, si amusante aussi à saisir dans sa teinte juste, à reproduire telle qu'à son plan exact, et où la découverte d'un petit brin de mousse ou de lichen n'est pas non plus une chose indifférente. Il commençait ses tableaux, nous apprend-on[1], « en déterminant d'abord avec une exactitude mathématique l'espace que l'œil voulait embrasser, de tel point à tel autre point du site qu'il avait choisi; c'étaient là les limites de son cadre. A l'aide de la perspective linéaire, il établissait ensuite la planimétrie des terrains, se rendant un compte précis de leurs saillies et de leurs inflexions; il arrêtait enfin la dimension rigoureuse des objets, des premiers plans aux

1. Fréderic Mercey, *Revue des Deux Mondes*, février 1842.

derniers, faisant le travail non seulement pour les masses principales, mais pour le détail de ces masses... Il calculait avec la même précision le rayonnement de la lumière et la projection des ombres ». C'est sur ce fond, donc mathématiquement déterminé, qu'il s'adonnait à son minutieux labeur, au risque de perdre de vue les rapports généraux de formes et de couleurs, l'effet et la sincérité de l'ensemble. « Il peignit d'après le modèle extérieur, le jugea Théophile Gautier [1], et non d'après le modèle intérieur; il repoussa l'intuition, la déduction, le souvenir... D'artiste il se fit miroir. » Cependant son pinceau n'était pas pour cela timide, ni mesquin; franc et chaleureux au contraire, il mettait des vigueurs là où elles étaient nécessaires.

Dans la voie où De Laberge s'égarait, il ne laissait pas d'intéresser. Son abstention à un Salon ne passait pas inaperçue. Guetté par la phtisie qui l'emporta à trente-cinq ans, sa vie fut trop abrégée pour lui laisser expérimenter l'impossibilité et la vanité de ses tentatives. Les quelques tableaux qui nous restent de lui et que sa lenteur d'exécution lui a permis de mener à bout, compromis par la réaction chimique des couleurs, ayant perdu leurs transparences natives, très poussés au noir, laissent difficilement lire ses intentions. Son ardente conviction survit beaucoup mieux dans les propos débordant de juvénile enthousiasme qu'il tenait à Théodore Rousseau, et qui avaient tellement frappé celui-ci qu'à plus de vingt ans de là, il pouvait les rapporter mot pour mot à son ami et confident Alfred Sensier : « Pour faire œuvre de créateur, il faut aller du petit au grand... Pour

1. *L'art moderne*, p. 148. — Cf. du même *Portraits contemporains*.



JULES DUPRÉ. — LA MARE AUX GRANDS ARBRES.
Dessin au crayon rehaussé de blanc. (Ancienne collection A. Beurdeley), v. p. 84 et 88



F.-A. RAVIER (1814-1895). — Un lavoir a Morestel (Isère).
Aquarelle (Musée de Grenoble).



F.-A. RAVIER. — Soleil couchant a Morestel.
Aquarelle (Musée de Grenoble), v. p. 87-88.

nourrir un ton, pour fortifier une harmonie, il faut faire surgir de terre des milliers de végétations et des myriades d'existences... Vous verrez plus tard.., quand vous aimerez la vie jusqu'à en perdre l'esprit, comme il est bon de regarder jusqu'à l'âme des infusoires, de grandir en se rapetissant et de couver l'œuf avant de sentir remuer l'être. Alors vous trouverez l'univers dans la fourmi et notre planète sur une tuile ou sur une mousse... » Ces propos, De Laberge les lui avait tenus devant les maisons du Mont-Saint-Michel, qu'ils s'étaient rencontrés peignant l'un et l'autre, durant l'été de 1832.

Qui veut voir le paysage romantique quitter ses dehors aventureux et peu rassurants du début et révéler des tendances positives et efficaces doit examiner l'œuvre de Théodore Rousseau. Il les a toutes embrassées dans son génie chercheur et inquiet, dans ce *tourment* qui s'est attaché à toute son existence. Rien de plus complexe que son talent, de plus rebelle à toute classification. Baudelaire le jugeait « tourmenté de mille diables et ne sachant auquel entendre ». Vous croyiez avoir trouvé le mot juste applicable à son art en le disant « subjectiviste », et voici que des paysages de la fin de sa carrière semblent réclamer l'épithète opposée. Vous alliez le considérer comme le type du peintre romantique; hé bien! non, vous découvrez en lui toute la sagesse et la pondération d'un classique. Vous vous laissiez prendre à ses professions de foi qui excluraient, par crainte de l'artificiel, le souci de la composition, et cependant rien n'est plus combiné et mieux équilibré que ses tableaux. Vous alliez enfin le poser comme l'héritier direct des vieux maîtres

hollandais du XVIIe siècle et écarter à son sujet toute idée d'ingérence britannique, lorsque vous vous apercevez, comme nous l'avons fait, que sans celle-ci l'origine de sa conception du paysage et une bonne partie de son vocabulaire de peintre demeureraient inexplicables. Un jour, vous avez prononcé devant une de ses œuvres les noms de Ruysdaël ou d'Hobbéma; le lendemain un autre vous évoque le souvenir de Claude. Et cette variation d'aspects sans qu'elle ait jamais laissé s'introduire un pastiche et cessé de témoigner de la personnalité la plus tranchée.

Quand on apprend quel commerçant plein de loyauté et d'honneur, quel cœur haut placé et désintéressé fut le père de Rousseau [1], on s'explique l'idée que le fils se faisait de son art, le tenant au-dessus de toute compromission, dédaignant même les premières avances du succès pour porter plus loin ses visées et se heurter à une opposition de près de quinze années, consumant les dernières forces de son existence dans des excès de probité et de scrupule. Ce qu'on sait encore de la famille n'est pas non plus en contradiction avec le caractère du peintre. La mère, qui nous est donnée pour une femme délicate et impressionnable, à laquelle Rousseau a laissé voir qu'il tenait par les fibres les plus essentielles de son être, a communiqué cette sensibilité qui se montre à nu dans ses paysages et connaît les émotions les plus pathétiques comme les plus tendres ravissements. Le robuste fond franc-comtois qui, par le père, originaire de Besançon, formait le tuf dans la race des Rousseau, était une prédisposition pour le peintre, bien qu'il fût parisien de

1. Marchand drapier de la rue d'Aboukir.

naissance, à s'unifier plus spécialement avec les régions rudes et austères. On dut noter dès son jeune âge cette tendance à l'investigation scientifique que l'on voit s'ajouter chez lui à l'inspiration de l'artiste et qui lui fait rechercher la difficulté, creuser, approfondir chaque tableau comme un nouveau problème à résoudre, et quelquefois par son abus, surtout dans les dernières œuvres, menace de tout compromettre. C'est sans doute en considération de ce besoin de son esprit que ses parents, à un moment, avaient pensé à le diriger vers la carrière du génie civil en la faisant passer par l'École polytechnique.

D'ailleurs la profession de peintre, même dans ce foyer de négociants, n'était pas pour paraître d'un choix si inattendu. Du côté maternel elle avait été déjà celle du grand-père et d'un grand-oncle ; elle l'était encore de deux oncles dont l'un, répondant au nom de Pau de Saint-Martin, était précisément le fils et le continuateur d'un de ces menus paysagistes qui, vers le Directoire, s'étaient acquis de la réputation à réaliser, hors de la hantise de Poussin et à la manière des Pays-Bas, de simples images de notre terre de France. C'est à lui que Rousseau fut confié, avant de l'être à un professeur alors hautement coté, du nom de Rémond, qui sacrifiait au genre du paysage historique, mais en y introduisant déjà assez de hardiesses pour se donner presque la figure d'un artiste avancé.

A dix-sept ans Rousseau a peint une petite vue de la *Tour du Télégraphe à Montmartre*, si pleine de fraîcheur ingénue et de charme, qu'en 1867, dans une revision offerte au public de toute sa carrière, il ne dédaignera pas de la faire figurer. A dix-neuf, d'une solitude de plusieurs mois en

pleines montagnes de l'Auvergne, où il se rompit à la science de la structure géologique, il a rapporté ces études, d'une intensité ardente, qui, dès 1830, répandirent son nom dans les ateliers. Après une participation au Salon de 1831 qui passa inaperçue, deux tableaux aux expositions suivantes, la *Vue des côtes de Granville* (1833) et la *Lisière de bois coupé dans la forêt de Compiègne* (1834), pouvaient faire présager la rupture de leur auteur avec la méthode fougueuse et exagérée. Ni leur composition dont les premiers plans étaient très poussés, ni la gamme de leur coloris qui n'avait d'imprévu que la rare qualité de ses gris et de ses verts, n'offraient rien encore qui pût alarmer l'esprit le plus enchaîné à la tradition.

Il n'en fut pas ainsi, quand, en 1836, le peintre proposa sa fameuse *Descente des vaches du haut des montagnes de la Faucille*. Cette fois, c'était un grand coup que lui et son parti avaient voulu frapper. Une toile importante, en hauteur ($2^{m},60 \times 1^{m},63$), où le jeune artiste avait traduit à la fois toute l'exaltation où le portait le souvenir de son séjour au milieu des contreforts jurassiques, et son instinct de révolte contre les formules faites pour paralyser l'inspiration. L'exaltation se lisait dans la fougue de l'exécution, dans l'ardeur de la tonalité, renforcée par un emploi abusif des bitumes. L'esprit de rebellion, faisant fi des habituels procédés de la composition, avait tout simplement et crûment présenté un fragment de nature puissante, tranché net par la ligne du cadre, et qui communiquait ainsi, bien mieux que ne l'eût fait un vaste fond de perspectives, l'impression directe de la montagne et des senteurs qui s'en exhalent.

Mieux encore que la *Descente des vaches,* devenue une

ruine par la réaction des bitumes [1], une autre grande toile qui fut inspirée à Rousseau par ce séjour dans le Jura, le *Mont-Blanc vu de la Faucille par un effet d'orage* ($2^m,42 \times 1^m,45$), nous rend présent tout son enthousiasme devant ces spectacles de la montagne, avec les « Vive Dieu ! vive le grand artiste ! » qui, écrivait-il à sa mère, jaillissaient de son âme de vingt ans.

On peut se demander devant de telles œuvres quelle orientation Rousseau aurait fait prendre à son talent dans le cas où la *Descente des vaches* n'eût pas été refusée : si, par exemple, soutenu par son instinct étonnant de la structure géologique, toujours porté à envelopper les sites dans le sentiment de l'immensité, il ne fût pas devenu un peintre de la montagne comme nul pays n'en posséda jamais ; si, au lieu de se restreindre, se comprimer dans des cadres modestes, il ne se serait pas, comme telle fut, d'après Sensier, sa première ambition, posé en « peintre des pays », donnant de ceux-ci, sur une vaste échelle, des fragments significatifs, à peu près comme le pourrait du sien Gustave Courbet à une vingtaine d'années de là.

Mais l'ère de ces grandes libertés n'est pas encore venue. Nous en sommes à celle qui l'a préparée, époque où sont respectées autant qu'il est possible, dans l'inédit des motifs comme dans les audaces de facture, les conditions traditionnelles de la présentation.

Au fond, cette indépendance à l'égard de la composition, cette soumission au document réel dont nous avons vu Rousseau proclamer la nécessité, ne furent pas aussi

1. Elle se trouve au musée Mesdag à La Haye, qui conserve aussi l'esquisse du tableau, moins compromise.

absolues dans ses œuvres que ses déclarations le donneraient à supposer. Ce qu'il repoussait avec opiniâtreté, c'est que la composition fût, comme l'entendaient les classiques, une reconstitution ennoblie de la réalité et pût ainsi gêner l'expression du vrai et du sincère. Mais il s'écarterait peu de règles déjà admises et pourrait généralement trouver appui dans l'autorité des maîtres septentrionaux. La disposition des arbres en repoussoir est fréquente dans ses peintures. S'il lui arrive de les grouper au centre et d'ouvrir ainsi à leurs côtés une double perspective, le cas s'est vu aussi chez Ruysdaël. L'allée ou la route présentée de face et se dirigeant en droite ligne vers l'horizon, comme dans le *Village* (de Becquigny), est un motif qui se rencontre chez Hobbéma [1]. Enfin à sa peinture en général peuvent s'appliquer les caractères mêmes qu'Eugène Fromentin reconnaît à la peinture hollandaise : elle aussi est « d'effet concentré et en quelque sorte concentrique », c'est-à-dire qu' « elle se compose le plus souvent d'ombres circulaires autour d'une lumière dominante,... *s'éclaire en orbe* avec une base forte, un plafond fuyant et des coins arrondis convergeant au centre ». — Mais il est, touchant la composition, deux innovations qui paraissent lui avoir été personnelles. La première consiste en cette présentation, fréquente dans ses « Lisières de bois », de terrains presque à nu d'où émergent, au milieu des broussailles, quelques arbres ou simples baliveaux espacés au hasard. Là, le souci de la composition a été intentionnellement dissimulé. — La seconde innovation es

1. Et couramment chez De Marne, sous le premier Empire.

ce parti qu'il avait adopté (et par lequel, à son insu sans doute, il revenait au procédé de Claude pour ses dessins des lointains) de sacrifier les premiers plans, sous le prétexte que ce n'est pas sur eux que se portent les regards dans un paysage. Au lieu d'y établir des personnages (comme l'on faisait même dans le paysage anglais), et d'y traiter des sujets de scènes rustiques, il les noyait volontiers dans une pénombre bitumeuse. Et par l'aspect arrondi que prenaient ainsi ses terrains il élevait à la sensation du globe et de l'immensité.

Après cette tentative de la grande *Descente des vaches*, il ne lui arriva donc guère d'enfreindre ces règles de composition et d'éclairage établies pour le tableau de chevalet, et qui semblent y prévoir et y préparer le rôle complémentaire du cadre. Il s'en garda surtout dans ses peintures destinées aux Salons officiels.

Son *Allée de châtaigniers* n'en subit pas moins à son tour un échec légendaire.

Ce motif de l' « allée ombreuse » n'était pourtant pas inédit. Il avait inspiré de subtiles sépias à Fragonard, et nous avons rencontré au Salon du Louvre, en 1827, d'un peintre de Londres, du nom de Daniell, une vue de cette allée même de Windsor chantée du temps de Frago par William Cowper, qui fut remarquée pour la vérité de son effet. Le thème, sous une signature anglaise, ayant été admis, pourquoi ne l'était-il plus quand il portait un nom français? C'est qu'il y avait guerre allumée entre la jeune école et le jury, et que celui-ci ne voulait pas paraître s'émouvoir de tout le bruit qui se faisait autour des œuvres de Rousseau. C'est qu'aussi cette *Allée de châtaigniers*, sous le

rayonnement dont on la sent entourée, était poussée à une intensité de tons qui ne s'était jamais vue appliquée de la sorte à la peinture de paysage.

Rousseau avait rapporté les éléments de son œuvre d'un séjour dans le Bocage vendéen. C'était l'avenue d'un domaine des environs de Bressuire dont il fut vers la fin du printemps de 1835 l'hôte admiré et choyé.

Une toile beaucoup plus surprenante par son sujet lui fut inspirée au cours du même voyage par le spectacle d'un marais rempli d'herbes aquatiques rencontré dans le voisinage de Tiffauges. Il ne semble pas qu'il se soit hasardé à proposer un motif aussi étrange à l'admission du Jury. Ce n'est pas que l'intérêt des plantes marécageuses fût resté lettre morte pour tout paysagiste antérieur; elles ont inspiré à Ruysdaël un de ses chefs-d'œuvre, le *Marais* du musée de l'Ermitage, et n'avons-nous pas vu Valenciennes lui-même, dans son doctoral *Traité de perspective,* les indiquer comme un élément pouvant faire figure dans le paysage historique? Mais aller faire d'elles seules le thème d'un tableau, voilà où résidait l'étonnante hardiesse. On ne songeait pas à aller chercher dans des motifs aussi dépourvus de prétention toutes les intentions que l'esprit romantique pensait à y mettre, ainsi, dans ce marécage vendéen, celles que nous fait lire Alfred Sensier : de dévoiler ce « monde de créations occultes » où la pensée descend « comme dans la profondeur des origines »! L'aspect confus de ces végétations valut surtout à l'œuvre d'être fameuse sous les sobriquets du « Fouillis » et de la « Soupe aux herbes ». A ce thème si particulier était associé un ciel non moins singulier et nouveau, le ciel terne, chargé

d'émanations, qu'appelait une telle image de marais et qui donnait à l'ensemble une saisissante unité d'expression.

L'installation définitive de Rousseau à Barbizon date de 1846-1847. Les séjours en différentes régions de la France qui l'ont précédée ont contribué l'un après l'autre à enrichir et à diversifier son talent et à le préparer à saisir en toute heure et toute saison les aspects de ce pays qu'il a adopté.

De sa retraite au fond de l'Auvergne il avait gardé des tendances à l'âpreté dont l'atténuation fut un des résultats de son voyage au milieu des suavités de la contrée vendéenne, sous le doux rayonnement de son atmosphère. Ce paysage de France qui se déroula à ses yeux entre les bords de la Loire et ceux de la Sèvre niortaise, c'était précisément celui-là même pour lequel Henri IV avait, des environs de Morans, manifesté tant d'enthousiasme dans une de ses lettres à Mme de Grammont. Il fut si bien conquis par sa riante et lumineuse fraîcheur que, longtemps après, il aimait, le pinceau à la main, en ressusciter la vision, en revivre les douces impressions, montrer, telles qu'il les avait vues, les eaux gonflées de ces rivières palpitant sous le ciel gris et léger du printemps. Le déploiement de ce ciel au-dessus d'une immense nappe d'eau lui rappelait les effets de Jean Van Goyen, dont il était grand admirateur et que sans doute il consultait, car il avait de lui un tableau au mur de son atelier.

D'une retraite de près de sept mois (juin à fin décembre 1842) dans le Berri, aux abords de la Creuse, dans un hameau, dénommé Le Fay, dont les alentours luxuriants et sauvages lui avaient été vantés par Jules Dupré, il revint avec un grand affinement de sa sensibilité visuelle. Sur

cette région qui doit à sa permanente humidité une verdure et des arbres splendides, règne un ciel le plus souvent chargé de buées, ne laissant filtrer qu'un jour incertain et indéfinissable. Rousseau s'attacha à rendre les effets de sa pâle lumière qui entretient dans l'âme comme de l'inquiétude et du trouble. Il en concentra notamment l'impression dans cette *Lisière de bois dans le Berri* (de l'ancienne collection Vasnier), si particulière, si inédite et si intentionnellement dépourvue de tout apprêt dans sa composition. C'est de là-bas qu'il rapporta un de ses morceaux les plus osés et les plus contestés, son paysage dénommé « le *Curé* » en raison de la petite figure à cheval d'un prêtre campagnard qui le traverse, et où des arbres roussis par les premières gelées s'enlèvent en clair sur un ciel éteint, de bleu foncé et presque opaque — un de ces effets renversés de la lumière qu'on croirait spéciaux à la nature du midi ou de l'Orient.

Ces séjours variés, nous l'avons dit, laissaient en lui des impressions ineffaçables, qui lui fournissaient encore des motifs dans les derniers temps de sa vie. Le voyage dont il garda le souvenir le plus vivace et qui exerça sur son talent une influence capitale fut celui qu'en la compagnie de Jules Dupré il alla faire, de fin avril à septembre 1844, à travers les plaines de la Gascogne, et qu'ils n'arrêtèrent que parvenus au pied des cimes pyrénéennes. C'est, dit-on, devant ces étendues qu'il prit ce sens remarquable de la planimétrie dont il a donné maints témoignages et tiré des effets grandioses. Les principales œuvres se rattachant à la visite de cette contrée, le *Marais dans les Landes*, le *Four communal*, la *Ferme sous les arbres*, rapportées sous

la forme de simples grisailles ou d'esquisses, ne furent achevées que durant la période du second Empire. Les deux dernières compteront parmi ses plus lumineuses et nous le montreront obsédé des mêmes problèmes que les impressionnistes. Mais, tandis que son compagnon se contenta d'intensifier, à son habitude, par les grands contrastes du clair-obscur la vision éblouissante qu'ils avaient tous les deux rapportée de ces pays, lui ne se mit en mesure de l'exprimer que lorsqu'il eut trouvé le secret d'un « modelé aérien » (pour employer ses propres termes) qui lui en garantirait l'exacte transcription. On peut dire que la poursuite de ce secret serait, durant des années, un de ses plus grands tourments, mais que par contre il lui vaudrait un des purs ravissements de la fin de sa vie.

Cette première moitié de sa carrière, sa véritable phase de romantisme, est marquée par sa confraternelle union d'existence (soit à Paris, soit aux alentours de la forêt de l'Isle-Adam, soit dans ce voyage) avec Jules Dupré, au nom duquel le sien se trouve lié pour cette période, comme il le sera pour la suivante à celui de Millet.

Lui-même déclarait que l'exemple de son compagnon lui avait fait « entrevoir des choses qu'il ne soupçonnait pas, entre autres l'art de *machiner* le tableau et d'en condenser les forces ».

C'est près de lui que notamment il exécuta le célèbre tableau du *Givre,* où l'on voit, devant la perspective des coteaux de Valmondois qui s'enlèvent sur un couchant sanglant, de simples monticules achevant de se dépouiller dans le brouillard humide et sous la gelée blanche. Cet effet, un de ses plus réussis, un de ceux dont lui revient la priorité,

offre ceci d'assez particulier dans l'ensemble de ses œuvres, élaborées pour la plupart d'après des études et les données de sa mémoire visuelle, d'avoir été réalisé, en l'espace d'une semaine, sous l'inspiration directe des lieux mêmes. La présence de Dupré dut exercer en cela sa bienfaisante action, car il s'était fait un devoir, devant la justesse d'indications dont il lui voyait faire preuve dans ses ébauches, de lui persuader de se fier davantage et s'en tenir plus souvent à sa première inspiration.

C'est ainsi qu'il réussit à sauver d'une réfection néfaste la *Lisière du bois au soleil couchant* qu'il lui avait vu terminer, ses troncs et ses branchages exhalant d'âcres senteurs et le grand ciel qui les domine du chatoiement de ses derniers feux.

A cette influence efficace de Dupré le séjour auprès de la forêt de l'Isle-Adam ajoutait la sienne propre par le spectacle de ses sites tempérés et de ses étés charmants. Ce séjour contribua aussi à retirer au talent de Rousseau ses âpretés des premiers temps. Le peintre trouva là l'occasion de travailler à mettre son art en accord avec les impressions sereines que lui avaient laissées ses pérégrinations à travers la Vendée, puis dans les landes de la Gascogne. Il y exécuta cette printanière *Allée de l'Isle-Adam,* entrée au Louvre avec la collection Chauchart, toute foisonnante de fraîche verdure illuminée, tout avivée de jaillissements de soleil. C'est l'étape initiale dans ses efforts pour arriver à l'absolue clarté du plein midi. L'Anglais Constable aussi s'y était essayé. Mais nous avons sous les yeux, dans cette toile, la première tentative qui en ait été faite en France.

Dans la diversité de ces voyages et de ces séjours, c'était la

forêt de Fontainebleau qui tendait à devenir son port d'attache. Établi définitivement à Barbizon, il allait appliquer à la traduire sous tous les aspects cet affinement et cet éclaircissement de la vision qu'il avait retirés de ses contacts avec des cieux différents.

Il n'était pas le premier qui y eût étudié. Ceux qui en indiquaient le chemin à la génération des romantiques, nous les avons rencontrés : c'était ce petit groupe de néo-classiques ayant nom d'Aligny, Corot et Édouard Bertin, revenus d'Italie vers 1828 et qui exposèrent dès les années suivantes quelques vues de la forêt, qu'ils s'étaient attachés surtout à dégager dans les grandes lignes de ses déserts rocheux, son style et comme dans son côté permanent.

Rousseau ne fut pas sans la voir ainsi quelquefois. On pourrait citer comme exemple telle *Vue des gorges d'Apremont* (1857), aux assises si puissamment établies, à l'ordonnancement si calme, si grandiose, et qui montre à découvert la science de la structure rationnelle, le sens pondéré et vraiment classique qu'empêchaient de discerner en lui les ardeurs aventureuses de son tempérament.

Mais il n'aurait pu s'en tenir à cette conception rigide et uniforme de la région. Son âme impressionnable réclamerait d'elle des témoignages de sensations. C'est pourquoi il la peindra souvent, le sol détrempé par une pluie récente ; l'averse, en effet, ne ravive pas seulement les teintes de la nature, elle semble raviver aussi la sensibilité des choses. Au temps où, repoussé à chaque exposition et désespérant de se voir jamais compris, il s'en retournait se moduler à soi seul de nouvelles harmonies, alors surtout la vie s'exprimait à ses yeux sous la forme de la lutte et de l'effort

douloureux, et ce qu'il saisissait de sa forêt, c'en étaient principalement les aspects pathétiques. Il s'en allait à leur recherche vers les solitudes les plus profondes. « Celui qui vit dans la solitude est le centre du monde », disait-il, étonné de tout ce qui se révélait à lui. L'époque de l'année qu'il préféra longtemps était, à l'automne, la tout arrière-saison, quand, sous l'activité destructive qui s'acharne sur tout, les choses semblent se débattre dans un suprême désir de vie. Toute son existence d'artiste n'ayant été qu'une suite de difficultés affrontées et finalement vaincues, l'emblème en est bien ce chêne, ce « chêne de roches » de l'un de ses plus beaux tableaux, qui s'est pratiqué sa place entre les blocs de grès et a surgi au-dessus de la matière rebelle. Cette manifestation de la vie universelle par la lutte lui tient à cœur, durant surtout la première partie de sa carrière, où elle est même portée à l'exagération dans cette *Allée aux vaches* qui fut un moment célèbre sous la dénomination significative de la « Danse des arbres ». A ces formes, qu'on voit caractérisées dans ses dessins d'un trait si nerveux, il donnait alors pour fonds des couchants tragiques ou sur elles il allumait l'incendie des tons automnaux. Ce fut le temps de ses grandes harmonies romantiques.

Ces harmonies que composent à l'infini les tons changeants de la nature trouveront toujours en lui un observateur passionné, même l'âge étant venu apaiser ses émotions. Le relatif, l'accidentel, l'imprévu en elles lui fera toujours saisir son pinceau. Tel effet d'orage dans la collection Chauchard (*Route de Fontainebleau, effet d'orage*), où l'emploi des petites touches martelées fait reconnaître une œuvre de la dernière période de sa vie, offre un accord

unique de verts aigus et de rouges pourpres sous un ciel indigo chargé de nuages livides. Il n'est pas plus que Delacroix dans l'ignorance de ces lois que leur contemporain Chevreul travaillait à déterminer. Comme le constate M. Henry Marcel, « le jeu mobile des colorations, sous l'action de la réfringence atmosphérique, les mystérieux échanges qui, par l'intermédiaire du reflet, marient les objets voisins, la langue subtile, rapide, infiniment souple et diverse des tons, de leurs complémentaires, de leurs analogues et de leurs contraires, il soupçonne toutes ces choses, s'y essaie, mais sans s'évertuer, en homme dont la recherche est ailleurs[1] ».

Ces harmonies que s'attachent à reproduire plusieurs de ses tableaux ne sont pas, en effet, chez lui que le témoignage de curiosités visuelles; elles nous disent aussi les multiples sensations dont il est de toutes parts assailli tandis qu'il interroge son objectif : voir et sentir pour Rousseau ne font qu'un. On peut juger par là de ce que pour être saisies elles lui ont coûté, surtout à leur degré de diversité et de complication. Elles furent l'effort continuel et principal de tous ses jours, l'obsession de sa vie entière comme le prouve bien la parole qui lui vint à ses derniers moments : « ... Puis ce sera la grande harmonie! »

Pendant toute la période qui a précédé le second Empire, la fusion de sa personnalité avec sa forêt laisse toujours sa personnalité dominer, c'est-à-dire les réalités se modifier au gré de son instinct. C'est la phase de son talent pour laquelle avaient ardemment combattu Gautier, Gustave

1. *La peinture française au* XIXe *siècle*, p. 170-171.

Planche et Thoré. Par la suite, il nous donnera de sa forêt des images apaisées et même immobiles ; mais nous les verrons porter les indices du tourment auquel il se condamnait pour parvenir à tout en exprimer, à en saisir jusqu'aux témoignages de la vie la plus latente. Dans ces images son unification avec elle sera en quelque sorte absolue.

Une phalange d'artistes qui a constitué l'École de 1830 a arraché la peinture de paysage à la fausse esthétique de l'académisme et lui a ouvert la voie des fécondes destinées. Le succès de leurs œuvres à l'exposition universelle de 1855, la suppression, huit années après, dans le concours pour le prix de Rome, de la matière du paysage historique, ont consacré définitivement cette libération. Cependant, lorsque commence la période du second Empire, malgré toute la gloire attachée à l'initiative de la précédente, ces destinées se trouvent encore loin d'être atteintes. Les Hollandais, les Anglais ont été plus qu'imités : pastichés. Des réalistes, comme Cabat dans ses premiers temps, ont peint tantôt vert, tantôt brunâtre, selon qu'ils voyaient à travers le coloris d'un Constable ou d'un Van Ostade. Il a été fait un abus des vannes d'eau et des bondes d'étangs, ainsi que des ciels mouvementés, moins habituels à nos régions qu'aux aspects de la nature septentrionale. On a plutôt appliqué à notre contrée des procédés d'interprétation étrangers que tiré d'elle une méthode parfaitement adéquate à son vrai caractère.

En général, les survivants de cette époque d'ardente lutte ne renoncent pas à la formule qui leur a valu la victoire. Cabat ne fera relâche aux efforts visant à la gravité



LOUIS CABAT (1812-1893). — L'ÉTANG DE VILLE-D'AVRAY.
Peinture (Salon de 1834). (Musée du Louvre), v. p. 91 et 93.
(Cliché Serv. Phot. Beaux-Arts.)



L. CABAT. — Sentier dans le bois de Romainville. Dessin (1830).
(Appartient à M. A. Cabat), v. p. 93.
(Cliché *Gazette Beaux-Arts.*)

L. CABAT. — Etude d'arbres (Belleville, 1841).
Dessin à la plume lavé. Musée Carnavalet, v. p. 166.
(Cliché *Revue Art ancien et moderne.*)

du style qui marqueront sa seconde manière, que pour revenir aux inspirations fraîches et ingénues de ses premiers tableaux. Dupré continue à transposer en son riche langage, issu des vieux tableaux, les effets profonds ou dramatiques qu'il cherche dans la nature. Parmi les derniers thèmes de sa production figurent les marines que lui suggèrent ses séjours sur le littoral septentrional, à Cayeux; son obscure palette et ses vigueurs de modelé expriment de la mer « non les surfaces apparentes, mais les dessous profonds et donnent l'idée de grands abîmes » (Paul Mantz). Paul Huet, sous l'influence des nouvelles générations, perd bien un moment son lyrisme, sent la nécessité d'étayer son art sur une observation plus calme et plus positive; cependant on le voit, devant les excès du réalisme, dans des toiles comme le *Vieux château féodal* (1859), le *Gouffre* (1861) revenir, comme par protestation, au genre démodé qui avait fait le succès de ses débuts.

Un talent qui ne s'était pas encore dégagé de ceux de sa génération, celui de Troyon, s'est pratiqué une voie nouvelle par la manière dont il adjoint à ses paysages des figures d'animaux. Quelqu'un, vers 1846, frappé de l'adresse de son crayon à saisir les bêtes, l'a décidé à en introduire dans ses compositions. Troyon s'en est allé en Hollande se faire l'élève des Cuyp et des Paul Potter. Mais ayant débuté par le paysage, où il donnait en romantique dans les violences d'effets et dans les empâtements, paysagiste il est avant tout et d'instinct, et il demeurera. Ce sera sa marque d'originalité comme animalier, marque qui le différencie de Brascassat, émule de plus d'assurance dans la structure des animaux, mais, en tant que paysagiste,

conventionel, sans accent, presque indifférent, dénonçant l'étude des vieux tableaux et pas assez celle de la nature. Celle-ci, dans les œuvres de Troyon, vit, agit et tient les bêtes sous son entière dépendance. Non seulement son image est grandie à leur proportion, mais elle a été portée autour d'eux à la plus forte expression de réalité. On est pris soi-même dans l'humidité qui les baigne, on plonge à côté d'elles dans ces épais pâturages de la Touque, on participe à la sensation qu'elles éprouvent sous le passage de ces nuages pluvieux ou de cette fraîche haleine de l'air. Franches et vigoureuses pages qui nous transportent au plein cœur de l'existence des champs, nous feraient presque oublier l'atelier si elles ne rappelaient trop souvent ces effets romantiques qui firent autrefois la réputation de Camille Flers. Elles inaugurent en tout cas à leur manière la thèse du *naturalisme*, ce principe en vertu duquel le peintre doit partout s'attacher à montrer la nature présente et agissante autour de ce qui vit.

Il est surtout un autre romantique qui n'a pas épuisé tout ce qu'il avait à dire et persiste à vouloir explorer dans toute son étendue et sa variété le programme posé à l'origine par les ateliers de 1830, c'est Théodore Rousseau. Si, parvenu à la fin de sa carrière, on le voit, au Salon de 1867, porté par ses confrères à la présidence du jury, retirons-en la preuve que cet ancien, qui se renouvelait sans cesse, n'a pas cessé de tenir en éveil l'attention du public et que même, comme aux premiers jours, il ne craint pas de provoquer l'opinion et demeure sur la brèche en combattant infatigable.

Lorsqu'après environ quinze années d'exclusion, accepté

par le nouveau jury, il se retrouva en 1849 aux Salons officiels, il allait non seulement avoir à y justifier devant tous la renommée de « martyr » que les romantiques avaient attachée à son nom, mais, dans les rangs mêmes de ses partisans, rencontrer des réserves, et, quand son avidité de tout exprimer hasarderait des formules inédites, se heurter à une réprobation déclarée. Poursuivre le ton du détail au point où l'y incitait l'esprit de l'analyse, sans doute cela ne pouvait apparaître le fait que d'un rare et surprenant artiste, mais ce serait encourir, de la *Revue des Deux Mondes,* où plus qu'ailleurs se pesaient les vocables, l'accusation sévère de « pédantisme de la clairvoyance [1] »!

Être à peine parvenu à mi-chemin de sa carrière, se trouver encore en deçà de la quarantaine, et déjà voir dresser le considérable bilan qui suit de tout ce que l'on a interprété : « arbres roses sous le bleu froid d'un ciel d'hiver [2], feuilles grillées par l'automne ou safranées par le froid, maigres squelettes des forêts se dessinant sur l'arête des coteaux, terrains nus, tapis d'Aubusson à la mousse, pentes rugueuses que mamelonnent des verrues de rochers, fouillis de broussailles échevelées, mares où sous la rouille des plantes aquatiques miroite une eau noire, où tremble par place le reflet du ciel [3], nuages à formes bizarres où le couchant attise ses fournaises, ravins décharnés sur lesquels pendent comme des barbes les racines des plantes... », à quel point cela prouve les beaux

1. Article d'H. De Laborde, juin 1853.
2. Dans le tableau dénommé le *Curé*.
3. *La vallée de Tiffauges.*

efforts incessants! Mais le même qui les résumait ainsi, le même qui, autrefois, aux premiers engagements avec les lignes ennemies, portait feu et flammes autour d'elles, Théophile Gautier, se croyait cependant dans l'obligation de conclure : « ... Il peignait sans reculer devant aucune hardiesse... poussant le vrai jusqu'à l'invraisemblance..., justifiant ses admirateurs et, il faut bien le dire, ses détracteurs dans le même tableau [1]. »

D'une autre plume, dans le *Constitutionnel* [2], son talent obtenait cette définition, dont il y a vraiment à louer la perspicacité : « Ce qu'il veut prendre sur le fait, c'est la vie organique de la nature agissant sourdement partout...; l'impression qu'il cherche à produire est celle qu'on éprouve lorsque transporté dans une solitude agreste, hors de la vue et des occupations des hommes, on se sent pour ainsi dire vivre de la vie générale de la nature qui bruit dans l'air, s'exhale du sein de la terre et vibre dans le moindre brin d'herbe comme dans les cimes mouvantes des grands bois » ; et néanmoins, après avoir si bien dit, il semble que la crainte d'être dupe inspirât des restrictions d'autant plus sévères, car le peintre, quelques lignes plus bas, trouvait à propos d'un de ses tableaux l'insinuation certainement la plus injuste et la plus offensante : « Avec une disposition complaisante on peut y trouver beaucoup de caractère et de sauvage originalité... avec la disposition contraire on y pourra voir un grand effort sérieux avorté ou, ce qui serait pis, une petite manœuvre de charlatanisme. »

Tels étaient les jugements d'ensemble suscités, en 1849,

1. *Presse*, feuilleton du 11 août 1849.
2. Article de Peisse, 31 juillet 1849.

par la première réapparition de Rousseau aux expositions officielles.

Les œuvres dont il avait fait choix dans un labeur secret de quinze années, c'étaient la *Lisière de bois au soleil couchant*, les *Terrains d'automne* et l'*Allée de sous-bois à l'Isle-Adam*. En dépit de la fraîcheur et de la douce sérénité de ce dernier tableau, la *Revue des Deux Mondes* avait résumé en ces termes ses impressions : « Il s'en tient à une nature rissolée qui, depuis la création du monde, ne connut jamais la pluie bienfaisante. » Est-ce en témoignage du contraire qu'au Salon suivant (1850-1851)[1] où il figurait avec un important envoi de sept morceaux, quatre pour le moins y étaient consacrés à de verdoyants et humides effets? Du même recueil nouvelle observation : « Il faut avoir une bien haute opinion du public pour lui présenter de semblables décoctions de chicorée. » L'art du peintre, pour avoir été soustrait trois lustres d'années à toute comparaison et à toute critique, « a encore la verte acidité des débuts », notait de son côté Théophile Gautier! Les critiques, en somme, furent assez vives, et d'autant plus que ces cadres occupaient presque tous le centre des panneaux, offerts ainsi bien à portée de l'œil des visiteurs. « J'ai été assez souvent me poster devant eux, disait à son tour le réfractaire Delécluze, personne ne les regarde... Le jury, en admettant M. Rousseau lui a joué un tour perfide », et le critique des *Débats* terminait : « Maintenant,

1. Sur ce Salon, voir les relations publiées isolément par Delécluze, A. de la Fizelière et Sabatier-Ungher et les comptes rendus dans la *Revue des Deux Mondes* par L. de Geofroy (1er mars 1851) et dans la *Presse* par Th. Gautier (24 avril).

entrons sérieusement en matière » et, ainsi formulée son opinion sur le maître, il passait à l'examen des autres paysagistes.

Les tableaux de Rousseau cependant, dans la relation signée d'un certain Sabatier-Ungher, inspiraient de son talent une définition nouvelle, qui, par certains termes, en faisait bien sentir l'évolution : il y était insisté « sur sa puissance de réflexion et d'assimilation *disciplinant ce qu'il y avait en lui de puissamment subjectif*, et le gardant de se laisser entraîner par les influences accidentelles,... sur sa *sensibilité objective* qui ne produit jamais à faux ». Ce n'allait plus être, en effet, le Rousseau de 1830 dans ses impatientes ardeurs. Gustave Planche[1] ne le reconnaîtrait plus : « Il écrit très nettement la forme des choses, disait-il, mais il n'écrit que la forme des choses. Quant aux sentiments que laissaient deviner ses premières ébauches, il ne paraît plus y ajouter quelque importance. Il a quitté la rêverie pour l'imitation. » Ses œuvres frapperaient désormais par une littéralité voulue, poursuivie jusqu'à une sorte d'investigation scientifique.

Ce Salon de 1850-1851 (qui eut donc lieu durant les mois d'hiver) avait été aménagé au Palais-Royal, dans un bâtiment construit exprès au milieu de la grande cour, d'où il s'étendait aux appartements environnants. Sitôt franchi le seuil d'une des galeries du rez-de-chaussée, on apercevait à une place d'honneur, dans la magnificence de son soleil couchant, la *Sortie de la forêt de Fontainebleau, du côté de Brolle*, qui rayonnait là comme elle fait aujourd'hui au Lou-

1. Au Salon de 1857.

vre au milieu de la salle de l'École française du XIX[e] siècle. Le gouvernement de République, en la personne de Ledru-Rollin, ministre de l'Intérieur, était venu, deux ans auparavant, commander à Rousseau ce paysage dans son atelier même de la place Pigalle, en lui offrant 4.000 francs. Le lyrisme romantique y atteint à son apogée non moins par le chatoiement des couleurs que par la vitalité de la végétation. Les arbres ont été disposés cette fois à l'ancienne manière, des deux côtés, comme les praticables d'un décor de théâtre, suspendant au haut du tableau comme une frange opulente, faisant ressortir toute la féerie de cet effet, qu'accroissent encore en s'illuminant les vapeurs d'une ondée récente. Avec Théophile Gautier, on ne peut que se rendre à la « puissance d'épanouissement » contenue dans ce cadre important. Mais Gautier, quant au dessin, faisait en même temps ses réserves; à son gré, il était inférieur à celui de vingt paysagistes exposants, et qui même peignaient mieux que Rousseau. D'autres déclaraient qu'il n'y avait pas même à prendre chez Rousseau le dessin en considération.

Particularité intéressante, que nous avons eu l'occasion de noter et qui à l'époque, constituait, je crois bien, une nouveauté absolue : ce même site avait servi à deux thèmes distincts, cette même *Sortie de forêt du côté de Brolle* était figurée par un effet du soir et par un effet du matin [1]. Ses ciels, en effet, qui n'intervenaient qu'en dernier, après la mise en place des formes et des masses, mais pour tout subordonner à leur rayonnement, pénétrer tout de leur lumière,

1. Cet *Effet de matin* a été lithographié par Laurens.

pouvaient dans leur continuelle variété modifier à l'infini le sentiment du même paysage.

Cette action colorante du ciel lui suggère des observations alors encore si inédites que personne ne veut croire à leur véracité.

Dans le tableau du *Pêcheur* notamment, qui s'avance, chargé de ses filets et précédé de son chien, à travers le matin tout mouillé (souvenir d'un matin de l'Isle-Adam), « des ombres indécises, presque aussi pâles que la lumière tamisée répandue sur tous les objets, courent sur le terrain et accompagnent cette marche solitaire... Du noir nulle part; pour seule vigueur, un tronc d'arbre au milieu du tableau... ». Gautier voyait le public difficilement admettre ce matin « vert d'iris » et qui « paraissait faux à force de vérité ».

Mais le poète se réjouissait à la vue d'un petit tableau que personne n'avait remarqué, où le peintre avait saisi son village de Barbizon par un effet de printemps; mais quelle image du printemps! « Un ciel aigre et brouillé, quelques pignons et quelques murs de plâtre, de la terre nue encore, des arbres blancs où la fleur a devancé la feuille tout à fait l'atroce saison qui porte ce nom chez nous, et que personne, avant Rousseau, n'avait eu le courage de présenter sous ses véritables couleurs. »

Ce qui semble l'avoir captivé particulièrement à cette époque, c'est ce cendré grisâtre que déversent sur toutes choses les ciels voilés tamisant la lumière. Il le cherche, à l'étonnement de tous, jusque dans les éclairages de soleil couchant, où il est plus ordinaire de faire donner les violences du cinabre ou du jaune de chrome.

Au Salon de 1852, il exposait l'exemple le plus surprenant de cet effet. C'était, sous la dénomination de *Paysage, effet de soleil,* une simple plaine à perte de vue où se dressait un arbre solitaire : « deux pieds carrés de toile à peine, un petit étang fourni par les pluies, un ciel blanc, deux tons, le gris et le vert » ; on eût dit un matin et c'était bien pourtant un « soleil couchant [1] ».

Il faut noter dans ses productions de cette époque les signes d'une visible déférence aux jugements du public, devenus plus favorables. Ce rapprochement du reste fut de courte durée; la phase en a été marquée par le fameux *Marais des Landes,* son envoi unique au Salon de 1853. On sait sa longue et inlassable application apportée à cette peinture, qui était destinée à son ami M. Hartmann (de Munster) et devait être payée par le Louvre 129.000 francs à la vente du cabinet de ce collectionneur; il y travaillait encore quelques jours avant l'exposition : trouvant son ciel trop cru, trop vide, il y étendait ces vapeurs plombées où montent se condenser les émanations paludéennes. Comme les regards, devant ce tableau alors dans toute sa transparence native, se perdaient dans les lointains les plus reposants, comme il vous caressait pour ainsi dire de sa large haleine, il faisait, malgré la modestie de son format, figure de grand paysage. Toutefois un esprit aussi rigoureusement classique que l'était Henri De Laborde ne consentait à y reconnaître qu'une *étude* parfaite, « dépourvue de toutes les qualités d'une œuvre d'imagination [2] ».

1. *Siècle*, 2 juin 1852, article de Th. Tillot, qui était, en même temps que critique d'art, paysagiste, élève, confident de Rousseau.
2. *Revue des Deux Mondes*, juin 1853.

Mais peut-être, à un autre point de vue, ce rendu châtié, perlé, devant lequel la masse ne trouvait plus rien à objecter, donnait-il lieu de regretter le puissant Rousseau qu'elle s'était toujours refusée à admettre. Gare au joli! Le mot fut dit en plein triomphe de 1855, l'année de l'Exposition universelle [1].

C'est surtout en cette solennelle occasion que le tableau vit croître sa renommée. Il ne subit aucune éclipse au milieu du merveilleux ensemble que Rousseau y avait adjoint. On avait devant les yeux une réunion de treize toiles qui permettaient de suivre les étapes de l'existence et du labeur du peintre jusqu'à ce milieu du siècle. Comme le marquis de Chennevières, l'ordonnateur de l'Exposition, avait eu l'heureuse idée de les faire alterner, dans une salle spéciale, avec les tableaux de Decamps, elles gagnaient, au voisinage de ce coloris ardent et comme calciné, une plus grande fraîcheur d'aspect. La note verdoyante, du reste, y dominait. Une ancienne *Vue des côtes de Granville,* par laquelle le triomphateur des Salons romantiques de 1833 et 1834 avait tenu à faire sa réapparition, posait en libres et comme en juvéniles accents ce thème du terrain herbu, s'épanouissant sous la tiédeur du jour, thème que l'on voyait dans la plupart des autres morceaux repris, amené à la perfection : le *Marais dans les Landes,* un autre *Marais dans les Landes* qui, au lieu de sommeiller sous un voile grisâtre, se réveillait au contraire sous un soudain soleil, les *Coteaux près de Melun*, la *Lisière de bois dans le Berri*, l'*Allée de sous-bois à l'Isle-Adam*. A

1. A Eugène Fromentin viendra même le mot d'*alambiquage* à la pensée de certains Rousseau (Cf. *Correspondance et fragments inédits*, 1912).

part cette lisière de bois *dans le Berri,* rien là n'eût fait penser aux années d'ostracisme où le peintre se montrait plutôt accessible aux impressions désolées.

Et même au milieu de ces œuvres anciennes, la paix infinie d'un plein midi qui planait et vibrait autour d'un groupe de chênes (*Groupe de chênes des gorges d'Apremont*) laissait déjà pressentir la tendance vers la sérénité des conceptions. On y avait l'indice d'une attitude nouvelle qu'adopterait la pensée du peintre et qui s'affirmerait avec le progrès de l'âge : les choses seraient embrassées par lui d'un œil presque impassible et comme dominateur. « Tout part de l'universel » serait désormais un de ses axiomes; « il faut embrasser pour vivifier ». C'est la même évolution qu'après s'être, lui aussi, émerveillé de ciels aux tonalités tragiques, suit le naturalisme de Hugo : le peintre comme le poète finissent par porter sur le spectacle de l'univers le même regard d'impartialité souveraine :

> ... Dormez, brins d'herbe, et dormez, infinis.
> Calmez-vous, forêt, chêne, érable, frêne, yeuse...
> Que sur toute existence et toute créature
> Vivant du souffle humain ou du souffle animal...
> La vaste paix des cieux de toutes parts descende.

Jusque-là dans les œuvres de Théodore Rousseau, aux fugitifs phénomènes aériens s'étaient toujours trouvées opposées la stabilité de la forme, et vers l'horizon la sensation du globe qui tourne, comme l'a écrit Charles Blanc, et par-dessous le champ celle de la masse terrestre qui le soutient, comme l'a fait observer Ernest Chesnau; toujours, au-dessous de la relativité des notations se laissait deviner

l'idée de pérennité, au-dessous de leur particularité celle d'universalité. De là à faire planer l'idée d'universalité dans le champ aérien il y avait un acheminement naturel, auquel il se prêta tout à fait quand la pleine maturité de l'âge vint calmer l'ardeur de ses inspirations. De la lumière ambiante se dégage à ses yeux désormais une idée d'infini, qu'elle doit répandre par tout le tableau, qui doit tout y embrasser, et que traduira ce qu'il appelle le « modelé de l'infini » . Où ne vise pas son ambition d'artiste? Il veut renfermer dans des cadres généralement étroits tantôt le particulier, l'accidentel d'une époque de la saison, le fugitif de l'heure, tantôt, comme maintenant, le rayonnement immobile du plein midi, sans jamais cesser de faire sentir au-dessous ce qui ne change pas : le *terrestre*. Dès lors, son paysage dit le regard si élevé d'un solitaire sur la nature, qu'il fait penser. Non loin nous percevons Millet[1].

Les visiteurs du Salon de 1859 ne comprirent pas cette évolution quand elle s'offrit à leur jugement dans un motif aussi volontairement modeste que celui de la *Ferme dans les Landes*. Comment! aller faire appel au souvenir d'un voyage en une lointaine et particulière région, et ne tirer

1. Tout ce que Théodore Rousseau savait alors renfermer dans le cadre le plus modeste, c'est encore notre guide, Eugène Fromentin, qui nous le fera le mieux mesurer. Ces lignes de lui sont à lire, par exemple, devant la *Plaine des Pyrénées*, le petit tableau de la collection Thomy Thiery : «... Le détail insignifiant disparaît dans un ensemble tellement vaste et prodigieusement baigné de lumière et d'air, cette perspective presque incommensurable est cependant contenue dans un cadre si visible et si bien défini, les couleurs y sont si légères et la forme si nette, qu'on ne saurait imaginer plus de grandeur vague avec autant de précision. C'est l'indéfini réduit aux proportions du tableau et résumé sobrement dans d'exactes limites. » Au vrai, ces lignes lui furent dictées par le spectacle de la plaine de Blidah (*Sahel*, p. 243), mais il l'a regardée et analysée avec l'œil de Théodore Rousseau. « Il n'est pas un paysagiste moderne, disait-il, dont je n'aime et n'admire certaines qualités, dont je ne partage certaines tendances. »

de là qu'une donnée à ce point dénuée de pittoresque! « Rien ne vaut que par la compréhension de l'agence universelle de l'air, ce modelé de l'infini », répondait Théodore Rousseau, entendant que c'est là dans la nature une manifestation rayonnante de sa vie que tout peintre doit avoir le génie d'exprimer; « rien ne peut empêcher qu'une borne autour de laquelle l'air semble circuler ne soit une plus grande conception que l'œuvre ambitieuse qui manquera de ce génie ». — « Mais ces arbres n'ont aucun relief, ils s'étalent en espalier sur le fond uni de ce ciel[1]!... » — « Ils ne veulent de relief que celui qu'ils empruntent à l'air et se trouvent réellement modelés si le tableau semble vivre de son atmosphère... » (Sensier, *op. cit.*, pp. 244 et 270.)

Cependant, cette immobile évocation d'un plein midi, devant laquelle passaient les regards superficiels, décelait à qui s'en approchait une fermeté extraordinaire dans le rendu de tous les détails. Il avait procédé par petites touches minutieusement attentives qui, de près, faisaient de ce morceau de peinture comme un patient travail au petit point; en sorte que c'était comme parvenue à son accomplissement la prophétie du peintre De Laberge, le défunt compagnon des jeunes années : « Vous verrez plus tard, quand le démon de l'analyse s'emparera de vous, comme il est bon d'aller du petit au grand, de grandir en se rapetissant... » Il y eut à peine deux esprits qui s'avisèrent de l'intérêt de ce tableau si décrié : ce furent Zacharie Astruc dans ses *Quatorze stations du Salon,* où l'hu-

1. Observation de Castagnary à propos de la *Clairière dans la forêt de Fontainebleau*, exposée au Salon de 1867.

mour se jouait parmi les réflexions les plus fines et les plus justifiées, et Ernest Chesneau, que nous retrouverons, car Rousseau eut en lui un des rares observateurs qui n'aient pas été rebelles à ces tentatives finales de sa carrière.

Dans le célèbre *Chêne de roches,* exposé en 1861, c'était encore un immobile et implacable été qui se découvrait, perçait au fond du tableau à travers d'épais et verts branchages, au-dessus de masses de grès et des plus sèches végétations. L'œuvre, cette fois, avait été portée aux dimensions plus imposantes de 0m,85 de haut sur 1m,18 de large. Tout le long de ce vaste champ, le peintre avait continué à faire application de ce pinceau méticuleux qui ne voulait plus rien laisser se dérober à son pointage. On aurait dit de près un travail de mosaïque, et cet aspect n'avait pas échappé à l'œil du caricaturiste [1]. Pourtant, à la distance convenable, il fallait bien se rendre à l'extraordinaire puissance de ce coin dévoilé de flore forestière, condensée, touffue à l'excès, au prestigieux accent des verts de ces feuillages qui suspendaient au cadre comme une frange opulente et dont les bizarres tonalités donnaient à l'ensemble, disait Gautier [2], l'aspect d'un bloc de minerai de cuivre.

Les deux toiles de 1863 ramenèrent devant un format plus modeste, mais où se vérifiait particulièrement ce caractère de « panthéistique indifférence » signalé par Castagnary dans les récentes productions du peintre. Ce panthéisme se sentait dans le regard large et serein dont le paysagiste, à travers et par-dessus les sommeillantes ramures de la *Mare sous les chênes,* avait embrassé tout un

1. A Galetti, auteur d'un album caricatural sur ce Salon.
2. *Abécédaire du Salon de 1861.*

lointain baigné de blonde lumière ; il était manifeste dès que l'œil s'arrêtait devant la *Clairière dans la haute futaie.* Le tableau est entré au Louvre, avec la collection Chauchard, sous la dénomination *La Charrette* [1]. Il n'y a pas jusqu'à l'égale minutie qu'on y voit appliquée à tous les détails, et qui les immobilise sous un ciel pareillement immobile, qui ne concoure à fortifier cette impression. Ainsi que le notait une plume avisée, « nul chant d'oiseau, nul chant aérien dans cette atmosphère solide... On entend crier l'essieu de la charrette et craquer les cailloux du chemin ». Mais peu à peu se discernent, à mesure que l'observation se concentre davantage sur cette impassible retraite, comme les bruits de toute une vitalité latente et féconde.

Quel que soit leur intérêt, ces derniers Salons ne nous ont fait encore assister qu'aux progrès d'une évolution ; 1864 montre Rousseau dans l'entière possession de sa forme nouvelle.

C'est l'année du célèbre *Village,* le village de Becquigny, dont, au cours d'un voyage en Picardie accompli en 1857, l'aspect primitif l'avait séduit et forcé de s'arrêter en pleine route de Saint-Quentin à Maubeuge. La vision de ce simple hameau s'est perpétuée dans son esprit avec un étrange intérêt de luminosité atmosphérique, car elle a fini par prendre sa part de l'éblouissement que les estampes japonaises, sa passion récente, entretiennent en lui par leur hardiesse de colorations. Avant d'envoyer le tableau au Salon, n'a-t-il pas, nous apprend A. Sensier, remanié tout

1. Ou « Carrefour de la Reine Blanche au Bas Bréau, dans la forêt de Fontainebleau ».

son ciel pour l'amener à l'intensité d'un firmament tropical? Il le ramènera dans la suite à une teinte plus septentrionale. Mais c'est bien sous le resplendissement de saphir d'un ciel japonais que le *Village* fait sa première apparition. L'œuvre, exécutée par petites touches isolées, parallèles, offre à dessein une dispersion monotone de la couleur et un abandon de l'effet qui déroutent absolument la critique. Il n'y a guère qu'Ernest Chesneau pour applaudir à ce témoignage de rénovation complète chez un talent qu'on a vu déjà s'évertuer à résoudre tant de problèmes : « C'est un village : un petit chemin le traverse en longueur, et va se perdre en droite ligne à la lisière d'un bois que coupe l'horizon. A droite et à gauche des chaumières s'échelonnent de distance en distance ; elles sont humbles, basses, couvertes de chaume ; leur luxe, c'est l'enclos de verdure qui les entoure et borde le chemin. Au premier plan, un terrain communal un peu pelé, tondu de près au passage des troupeaux, et quelques arbres à la silhouette précise, au feuillage rare. Que reproche-t-on à ce tableau ?... Le manque d'effet ? Combien, au contraire, l'effet est juste et profond ! La pleine lumière inonde toutes les parties du tableau, elle descend du ciel en nappes fines, se répand en tous lieux, pénètre dans les moindres retraites, tourne autour des arbres, crible leur feuillage grêle ; et c'était là l'étrange, le difficile, le tour de force — réalisé — que de donner l'impression de l'éclatante lumière sans contraste, sans opposition d'ombres vigoureuses... »

Dans ce tableau, commandé par M. Hartmann, mais que Rousseau ne pouvait se décider à lui livrer, l'artiste avait donc enfin, après combien d'inlassables tentatives, d'essais n'aboutissant, comme dans sa *Hutte de charbonnier*, qu'à



CHARLES DE LA BERGE (1807-1842). — VUE DE VIRIEU-LE-GRAND, PRÈS DE BELLEY AU SOLEIL COUCHANT.
Peinture (Musée du Louvre), v. p. 95.

(Cliché Serv. phot. B.-A.)



THÉODORE ROUSSEAU (1812-1867). — LES MAISONS DU MONT-SAINT-MICHEL.
Peinture (1832), v. p. 97.

la privation absolue d'atmosphère! résolu cette énigme du plein air sous le vrai midi. Encore une conquête à son actif, à la suite de tant d'autres depuis les temps fabuleux des grandes batailles romantiques.

A ce point avancé de sa carrière, il ne perd pas de vue les étapes accomplies, même dans le plus lointain de son passé, et il aime à les évoquer. En 1867, tandis qu'à une exhibition d'ensemble organisée par lui au Cercle de la rue de Choiseul, se revoit l'œuvre charmante de sa dix-septième année, la *Tour du télégraphe de Montmartre,* trois paysages du Berri, à l'Exposition universelle, redisent la retraite absolue que ses trente ans étaient allés chercher au sein de cette région marécageuse. En même temps, le Salon annuel le montre rétabli en face de ces mêmes glaciers du mont Blanc qu'on avait vus, du bas d'un ravin, étinceler derrière la légendaire *Descente des vaches,* et dont il avait été, quelques années auparavant, se redonner le fortifiant spectacle.

On peut dire que le tableau offrait comme la revision d'une bonne partie des thèmes qui lui avaient été les plus familiers, comme la somme de toutes ses ambitions et de tous ses tourments d'artistes, comme le résumé de tous les instincts de sa nature. C'était, prise du bord de gisements sombrement verdoyants, une sorte de vue panoramique ouvrant des perspectives infinies, où donc il avait pu donner libre carrière à son sens des lointains, et laissant en même temps découvrir, aux proportions d'un lac, cette eau sommeillante habituelle à ses paysages. Ombreuse en ses premiers plans, elle était baignée dans ses fonds d'un air léger et transparent. Voilà pour le côté

synthétique de l'œuvre, où, nous apprend Sensier, il avait eu dessein de reproduire « tout l'ensemble d'une contrée héroïque vivant de la vie des immensités, sous la loi bienfaisante de la lumière » ; voilà où il accordait tout son déploiement à cette sérénité d'aspiration devenue le caractère dominant de son art. Mais où l'esprit analytique, fiévreux, torturé du maître reprenait ses droits, c'était dans le monde des sensations qu'il avait voulu aussi faire exprimer à son tableau, usant de tous les instruments, au besoin mettant à nu, du tranchant de son grattoir, le grenu même de la toile... Paysage calme d'aspect et cependant rempli de notations vibrantes, tout le visage de Rousseau, tel que l'ont comme à l'envi consigné les contemporains (Thoré, Philippe Burty, Barbey d'Aurevilly) : sa prunelle fébrilement avide sous son sourcil immuablement serein.

Les visiteurs du Salon qui ne manquaient pas d'aller se poster, comme nous venons de le faire, devant les envois de Rousseau, devaient rarement s'éloigner sans emporter le fruit d'une constatation nouvelle. Quelle variété, quelle nouveauté de sensations chez un artiste qui, par bien des côtés, demeurait pourtant l'héritier direct des vieux maîtres de la Hollande ! Des ruines précipitées de l'extrême arrière-saison on avait vu le peintre réputé du *Givre* passer aux aigres premières journées du printemps, puis s'aventurer jusqu'au sein même de l'été, s'installer sous l'impassibilité des midis. L'âme du peintre, en même temps, avait évolué avec la maturité de l'âge ; après le lyrisme des jeunes années, la facture avait quitté la fougue de l'esquisse, pour s'astreindre à un inventaire quasi méthodique et impartial de toutes choses. Finalement, toutes choses tendaient à être

embrassées et à se fondre dans une égale sérénité de lumière... Que d'articles inédits à ajouter au bilan que nous avons vu dresser, en 1849, par Théophile Gautier!

Si varié que fût le tribut apporté par Théodore Rousseau aux réalisations des romantiques, ils étaient loin d'avoir exploré tous les sujets.

Les scènes agricoles n'avaient pas encore tenté les pinceaux. Dans un pays si riche en moissons, en vignobles, on ne quittait le motif du moulin et de la vanne d'eau que pour celui de la lisière ou de la lande déserte. Il est vrai que la poésie contemporaine, si remplie qu'elle fût du sentiment de la nature, tardait à devenir véritablement rustique; elle aussi s'attachait surtout à exprimer par la physionomie des choses un sentiment de l'âme. Le premier exemple d'inspiration agricole était venu de Lamartine, par le magnifique développement des *Laboureurs* qu'il avait introduit dans *Jocelyn,* paru en 1836. Les premiers romans champêtres de George Sand virent le jour vers 1848. Il fallut attendre jusqu'au véridique et sincère *Poème des champs* de Callemard de Lafayette, c'est-à-dire jusqu'à 1862, pour voir reprises tout à fait les tentatives avortées des Saint-Lambert, des Rosset, des Roucher, des Delille... Le thème, à cette époque, devait précisément trouver ses plus grands poètes chez les paysagistes.

Un autre élément insuffisamment dégagé et mis à profit par eux est la représentation vraiment caractéristique des régions.

Ce n'est pas qu'ils n'eussent, au moins dans leurs jeunes années, entrepris des voyages variés et lointains, et dans

les conditions parfois les plus précaires. Rousseau, vers 1830, presque encore à l'âge de l'enthousiaste adolescence, ne déclara-t-il pas qu'il voulait devenir le « peintre des pays » ? Mais quelle diversité ces incursions en tous sens ont-elles en général donnée aux productions de cette époque? La diversité offerte dans son ensemble par l'œuvre de Rousseau leur est-elle due? Ne l'est-elle pas bien davantage à son observation des saisons et des heures? Bien des années après ces voyages, les paysagistes leur demandaient encore des thèmes; ils consultaient les études qu'ils en avaient rapportées. Un homme dans la maturité utilisait des souvenirs recueillis par un jeune et sensible artiste. Rousseau, Dupré travaillèrent jusqu'au terme de leur carrière d'après les anciens motifs rapportés par eux du Berri ou des Landes. L'Afrique vers 1860 inspirait encore Delacroix.

La réalité fournissait des canevas dont on se réservait de tirer parti plus tard, dans le recueillement de l'atelier et au gré de l'inspiration. On faisait entrer dans le tableau de paysage des éléments simples et familiers, mais ces éléments n'étaient pas chaque fois revisés sur nature, ils pouvaient même n'être que des emprunts faits à la peinture hollandaise. A cela se borna le réalisme des romantiques. La structure, l'agencement des choses n'eurent plus de secret pour cette école; elle posséda à fond la connaissance de l'arbre, du terrain, du nuage, put sans sortir de l'atelier composer des paysages du genre intime dans la forme la plus véridique et la plus irréprochable... Excès de savoir qui devint un danger.

Avec les années, du reste, la vie de ces artistes se faisait de plus en plus casanière. Rousseau ne quittait guère son

village de Barbizon, où les grandes inspirations faisaient trop place à une tension d'analyse, à des recherches chimériques d'harmonies qui l'épuisaient. Le Frédéric-Thomas Graindorge de Taine, qui visita vers 1865 ce côté de la lisière de la forêt de Fontainebleau, nous a donné son « opinion » sur ce qu'il y voyait faire au groupe de disciples qui s'était formé autour du maître, et au maître lui-même : « Tel emploie l'été entier à finir une étude ; il gratte, repeint, regratte, finit par perdre la sensation vraie, devient tendu, agacé, parle fiévreusement, par saccades, comme un homme qui sort d'une attaque de nerfs. Beaucoup ont contrarié leur nature et, après quinze ans d'efforts, se trouvent impuissants. Au lieu d'avoir l'inspiration surabondante et le besoin de décharger sur la toile le trop-plein de leur cervelle, ils sont comme une source tarie qui, de loin en loin, laisse suinter une pauvre goutte d'eau. »

Ces limites de l'art du paysage, tel qu'on le pratiquait au temps du romantisme, se vérifient surtout quand on voit les peintres d'alors aux prises avec les particularités de la nature orientale. Avec quelle curiosité passionnée avaient-ils gagné ces régions de lumière! La même année 1832 où Lamartine rapportait de son *Voyage en Orient* ces notes en grande partie écrites, comme nous le dit sa préface, à l'intention des peintres, avait vu s'effectuer celui de Marilhat en Syrie et en Égypte et celui de Delacroix au Maroc et en Algérie. Mais un grand écueil là-bas attendait le paysagiste : il se trouvait que les effets y sont tout à l'inverse de ceux auxquels habituent les régions septentrionales. C'est le pays décrit par Fromentin, le pays « des terrains enflam-

més sous le ciel bleu, c'est-à-dire plus clairs que le ciel.... ce qui amène à tout moment des tableaux renversés ». A l'inverse aussi de ce qu'on voit en Europe, « là les tableaux se composent dans l'ombre avec un centre obscur et des coins de lumière. C'est en quelque sorte du Rembrandt transposé [1] ».

Rembrandt, le peintre de la lumière, est en effet le modèle qu'on devait commencer par interroger. Vers lui se tourna Decamps, le chef de file dans cet exode de poètes et d'artistes. « Dans l'impossibilité d'exprimer beaucoup de soleil avec peu d'ombre, il a pensé qu'avec beaucoup d'ombre il parviendrait à traduire un peu de soleil [2]. » Au reste, cet expédient qui permettait l'emploi d'une palette chaleureuse était-il tellement en contradiction avec l'impression particulière que Decamps avait pu rapporter de son séjour en Turquie d'Asie? La véracité du peintre s'est trouvée avoir pour garant Chateaubriand dans la relation de son *Itinéraire* sur son passage à Smyrne : « Le ciel, moins pur que celui de l'Attique, y est-il dit, avait cette teinte que les peintres appellent *un ton chaud*, c'est-à-dire qu'il était rempli d'une vapeur déliée un peu rougie par la lumière. »

Les vues de l'Orient, plus encore que les autres, resteront sous le pinceau des romantiques des souvenirs évoqués dans le silence de l'atelier. Dans l'ignorance du terme juste on les traduit par des équivalences.

C'est également une transposition que l'art de Marilhat, où l'ombre fine, mais qui demeure grise, n'est pas toujours

1. *Une année dans le Sahel*, p. 228, éd. Plon, 1898.
2. *Sahel*, loc. cit.

saisie dans les vraies nuances de ses diaphanéités vibrantes, où tout, dans l'ordonnance et l'exécution, dénote l'application des principes les plus classiquement traditionnels. Son apparence romantique tient uniquement à son orientalisme. Lorsque Marilhat, revenu en France, s'est mis à peindre des vues de l'Auvergne, son pays natal, la critique a cru devoir y constater des signes d'une ambitieuse évolution vers le style, quand au contraire rien chez lui n'était changé que les thèmes habituels de ses tableaux. Ses paysages d'Égypte et de Syrie, dont les meilleurs, au jugement de Fromentin, sont les plus indéterminés, ceux qui se bornent à la représentation de défilés ou de stationnements de caravanes, offrent cette alliance de durables effets à des arrangements sagement équilibrés, qui répond tout à fait à la conception d'un classique. Le dessin des caroubiers tortueux qui, au-dessus de la *Place de l'Esbekieh, au Caire,* poussent et déploient dans l'air chaud leur branchage, y obéit exactement. Parfois même des débris d'art antique, sarcophages, tronçons de colonnes, des architectures de granit rose, au rendu desquels on sent que Marilhat apportait un soin religieux, viennent ajouter à la dignité de l'ensemble en rappelant le caractère historique de ces régions brûlées et silencieuses.

Dans l'Orient de Delacroix, dans ses scènes marocaines, ses évocations d'animaux du désert, ce sont encore des transpositions que ces fonds de paysages, de lumière molle et tempérée, où s'éternise sa vision emportée des terres de sable. Sur eux se joue le chatoiement des étoffes. Fromentin reconnaît là « la vraie lumière de Véronèse ». Delacroix orientaliste ne cesse pas d'être un Vénitien.

Fromentin lui-même, quelles images nous a-t-il données des contrées de l'Algérie et de l'Égypte?

La conception ayant définitivement le plus agi sur son sentiment pittoresque est peut-être celle qui, à la nature tourmentée et changeante que peignaient de préférence les romantiques, voulait opposer une nature stable et sereine, et qui fut la conception plus habituelle aux paysagistes dits néo-classiques. C'était prendre place dans leur parti que de dire, en face d'un paysage de vent et de pluie dont la mobilité le mettait au supplice : « Ce n'est pas la gaîté qui me plaît dans la lumière; ce qui me ravit, c'est la précision qu'elle donne aux contours, et, de tous les attributs propres à la grandeur, le plus beau, selon moi, c'est l'immobilité. » Il s'est peu souvent hasardé en effet à interpréter des aspects aussi accidentels et mouvants que ceux d'une plaine du Sahara ou d'une lisière d'oasis sous la rafale du simoun ou du sirocco. Dans quel dessein avait-il tenu à aller, dans un troisième voyage, étudier le paysage oriental jusqu'aux abords mêmes du désert, à El-Aghouat? Qu'est-ce donc qui l'avait attiré ainsi dans ces régions reculées de notre colonie? Étaient-ce ces richesses de colorations que la pensée unit à l'évocation de l'Orient? Nullement; il ne les attendait point de ces solitudes qu'il allait interroger, mais plutôt le cadre grandiose, le fond, de gravité impressionnante, qui lui paraissait le plus en accord avec la dignité d'aspect de l'Arabe. En somme, ce qui l'avait si impérieusement conduit en face du désert, c'était la même fièvre du style qui s'emparait alors de beaucoup de paysagistes, comme son maître Louis Cabat, et les enlevait aux coins familiers qu'ils copiaient avec toute leur sincérité pour les transporter de-



THÉODORE ROUSSEAU. — Chênes du vieux Bas-Bréau. (Forêt de Fontainebleau.)
Dessin à la plume (1857).



THÉODORE ROUSSEAU. — LES CHÊNES D'APREMONT.
Peinture. (Musée du Louvre.)

(Cliché *Neurdein*.)

vant les décors imposants de la campagne de Rome. Il est à remarquer qu'*Une année dans le Sahel*, publiée après *Un été dans le Sahara*, n'est autre chose dans sa première partie que le préambule et dans sa seconde que l'épilogue du séjour au désert, qui fut la raison principale, obsédante, irrésistible, de ce troisième voyage outre-mer.

Nous avons eu quelques exemples de la sagacité avec laquelle l'écrivain avait su démêler les principales règles spéciales au paysage d'Orient. Ainsi encore, c'est avec une bien fine justesse d'expression qu'il a réussi à déterminer la *qualité* de l'atmosphère algérienne, quand, pour donner une idée de ce « quelque chose d'obscur et de transparent, de limpide et de coloré », d'inexprimable en un mot qu'y sont les ombres, il finit par les dire comparables « à une eau profonde » où les figures seraient plongées. Mais ces règles formulées par l'écrivain avaient trouvé le peintre de plus en plus inattentif, indifférent, impuissant peut-être à les mettre en application, et portant ailleurs ses préoccupations.

A mesure en effet qu'il avance dans sa carrière, il se tient davantage en garde contre l'attrait du singulier, de ce qui pourrait ne s'adresser qu'à la curiosité. Sa crainte est aussi de dévier vers l'anecdote, le tableau de genre. La plastique de l'indigène devient son thème principal, mais il envisage moins son modèle dans sa particularité pittoresque que dans sa signification humaine. Comme il a pris soin de l'exposer lui-même dans quelques pages d'*Une année dans le Sahel*, d'une scène locale qui s'est offerte à ses yeux il veut dégager *l'idée typique;* il tend vers la généralisation. Quand, dans ce fameux chapitre des

Maîtres d'autrefois, aperçu de tout le mouvement de l'art du paysage à son époque, son jugement se porte sur la peinture orientaliste, celle-ci ne lui apparaît plus, à la date d'où il la considère (1875), avoir répondu qu'à « un mouvement de curiosité, d'incertitude, de malaise », avoir été qu' « un changement d'air essayé par des gens assez mal portants ». Finalement, il se met parfois si peu en peine de définir avec son pinceau les caractères des contrées africaines qu'au Louvre on se demande : est-ce le Nil que ce fleuve par un soleil couchant sur la rive duquel ces femmes fellahs composent un groupe sculptural ou se lient en figures de bas-relief? Ayant recours comme ses aînés au subterfuge de la transposition, lui, c'est vers les atmosphères voilées de Corot qu'il se tourne pour leur demander le secret de leurs subtiles délicatesses. Ainsi, il ne s'est pas moins vite libéré de l'ambiance du romantisme que son Dominique de la songerie et du « vague à l'âme » d'Obermann, et c'est en vrai classique qu'il a porté sur la figure humaine le principal de son observation.

Le caractère de ces régions lointaines n'est-il pas d'ailleurs en opposition absolue avec les effets recherchés par le romantisme? Dans les formes de sites aussi étrangers à notre nature, à notre race, il n'y a pas pour notre âme à espérer trouver des interprètes de sa sensibilité comme dans les formes de nos sites familiers, et l'on ne peut avec le paysage d'Orient peindre du paysage intime; l'art appliqué à ces contrées ne saurait être qu'objectif. Comme le paysage historique, le paysage d'Orient par sa stabilité muette appelle l'adjonction des figures, — qu'à l'image du désert Marilhat fasse exprimer « la terreur des solitudes

brûlées » ou Belly, dans son défilé de *Pèlerins se rendant à La Mecque*, du ciel incandescent tomber sur eux le poids écrasant de la lumière. Comme le paysage historique aussi, dans sa limpide sérénité il montre à découvert les lignes de son dessin et leur enchaînement ; par sa gravité il incite au style.

La forme classique lui convient si bien qu'il aurait pu trouver place au chapitre suivant, qui a trait aux *néo-classiques*.

CHAPITRE IV

L'ÉCOLE DE 1830. LES NÉO-CLASSIQUES.

1. Les terres antiques. Enseignement tiré de leurs configurations : équilibre, sérénité. — Chateaubriand et la poésie des ruines. — L'influence d'Ingres, dans le paysage : Edouard Bertin, d'Aligny, A. Desgoffes, Paul Flandrin.
2. La tradition classique chez Corot.
3. Conversion au classicisme chez des romantiques comme Louis Cabat ; le sentiment religieux dans la peinture de paysage. — Le classicisme de Decamps. — La sérénité recherchée dans les conceptions néo-classiques trouvera sa pleine réalisation dans l'œuvre de Puvis de Chavannes.

La grande renaissance poétique du xixe siècle avait trouvé les faux classiques trop engagés dans la routine pour pouvoir les en affranchir. Leurs successeurs, au contraire, avaient l'âge de ces récentes et fécondes idées qui vinrent projeter comme un jour nouveau sur l'antiquité à moitié voilée par la convention. Ils virent, à mesure que la nature se déroulait à des yeux plus compréhensifs, la mythologie elle-même cesser d'apparaître un vain assemblage de fables procurant des comparaisons flatteuses pour les beautés ou les célébrités du temps. Des poètes, d'André Chénier à Leconte de Lisle, des prosateurs, de Maurice de Guérin à Paul de Saint-Victor, en faisaient mesurer la signification. En même temps les âges bibliques avaient leurs évocateurs en Vigny, Lamartine, Hugo. Les strophes sereinement graves de *Ruth et Booz*, le majestueux dessin du *Moïse*, présen-

tant les épisodes liés étroitement aux sites, pouvaient offrir à des néo-classiques de véritables modèles de paysages historiques et leur donner le ton de la grande poésie à laquelle le genre pouvait atteindre en s'inspirant de ces faits par lesquels l'humanité conserve en quelque sorte la mémoire des phases successives de son existence et de ses croyances et qui, d'eux-mêmes, prennent place dans le cadre général de la nature.

Aussi, quelle profondeur de signification prirent pour eux les terres classiques! Après les regards simplement amusés de leurs prédécesseurs, quel œil sérieux et chargé de pensée, véritablement digne de celui de Poussin, ils attachaient sur elles!

Elles n'ont plus la vitalité de leur époque lointaine; lents vallonnements de la campagne de Rome, elles sont comme immobilisées dans le silence, délaissées par la civilisation, restées comme en marge du cours des siècles; peu à peu elles se sont ensevelies sous leur propre poussière. Dans cet abandon, elles laissent voir à nu, et en une sorte d'austérité de lignes, les plans successifs de leur sol usé, en même temps que les bruits du présent, à l'écart, laissent librement se dérouler devant l'esprit la perspective du passé. La gravité de l'histoire s'unifie avec la gravité du site.

Ce n'est pas la nature de Vigny,

> ... l'impassible théâtre
> Que ne peut remuer le pied de ses acteurs.

Elle n'a pu, au contraire, effacer les traces qu'une civilisation a imprimées en elle, et la mort y reste elle-même un témoignage de la vie. Tivoli et ses vestiges d'architectures,

et le spectacle des immenses paysages qui s'étendent au pied de sa colline, Frascati et les belles fabriques que composent ses villas, la vallée et la fontaine de la nymphe Égérie, les bords du lac d'Albano, si fréquemment reproduits, ceux du lac de Némi, chers au « souvenir » de Corot, de Cabat, de Français, la célèbre « promenade du Poussin » sur le rivage du Tibre : autant de sites éloquents où celui qui tient un pinceau se sent irrésistiblement incité à imaginer quelque scène antique. C'est la terre de Virgile ! En un temps où, en France, les Géorgiques étaient par excellence les divines sources de Castalie, où la poésie shakespearienne était à peu près ignorée, l'enchantement de cette région semblait unique au monde. Presque tous les paysagistes, français ou flamands, en avaient accompli le pèlerinage. Rentrés dans leur patrie, sa vision les poursuivait ; ils y cherchaient encore sa configuration, reproduisaient de préférence les sites paraissant la rappeler, ou même s'efforçaient de la prêter aux autres. C'est que, même en dehors des souvenirs historiques qui s'y rattachent, cette région vous lie à jamais à elle, une fois qu'on en a ressenti la beauté. Naples séduit par l'éblouissement de la lumière et retient ceux surtout qui demandent à la nature une fête splendide pour les yeux ; les artistes qui aiment à se rendre compte des impressions, à y mettre de l'ordre et à les approfondir, préfèrent la belle sagesse avec laquelle s'enchaînent les contours des formes dans *l'agro romano*. C'est bien la terre classique, — classique par le caractère même des mouvements de son sol, d'où se tire en quelque sorte une leçon comparable à l'enseignement des maîtres latins : netteté, pondération dans la grandeur.

« Rien n'est comparable pour la beauté aux lignes de

l'horizon romain, écrivait Chateaubriand dans sa célèbre lettre à Fontanes, à la douce inclinaison des plans, aux contours suaves et fuyants des montagnes qui le terminent. Souvent les vallées dans la campagne prennent la forme d'une arène, d'un cirque, d'un hippodrome... » Ce qui s'y présente à l'œil du peintre, ce ne sont pas de ces détails multiples qui, amusant l'attention, masquent la signification de l'ensemble : c'est une enceinte de coteaux procédant les uns des autres comme les formes d'un bas-relief, c'est une sorte de composition architectonique, hautaine, sereine, admirablement agencée pour être reliée à quelqu'un de ces épisodes historiques du passé auxquels reportent les ruines environnantes.

Dans le spectacle de semblables configurations de la nature se détermina et s'institua le rôle des néo-classiques vis-à-vis des autres peintres de paysages.

En vain les romantiques s'acharnaient-ils à étouffer les vieilles formules léguées par le classicisme. Aux libres manifestations de leurs tempéraments, au désordre même parfois de leurs sensations, les néo-classiques opposaient la nécessité de la pondération dans l'ordonnance, l'autorité et le calme de la réflexion, et le droit, à elle aussi, de se manifester, à cette culture latine et grecque qui fait ou, du moins à cette époque, faisait le fonds de l'éducation scolaire et de l'intelligence française. Revenant d'Italie, où ils avaient mené, loin de la fièvre combative des ateliers parisiens, loin de toute préoccupation provocatrice, des journées paisibles et réfléchies, ils en rapportaient une gravité et une sérénité d'art dont on ne soupçonnait pas le rôle prochain; on était loin alors de supposer quel élément de

vitalité et de poésie pour la peinture murale allait être le paysage ainsi tout préparé pour s'allier aux lignes équilibrées des architectures et s'harmoniser avec elles.

En somme, la lutte qu'ils engageaient, c'était celle de la nature plus précise, plus à découpures et en même temps plus stable, qui caractérise le midi, avec la nature du nord, plus grasse et plus enveloppée, et en même temps plus changeante, la lutte de la netteté de l'esprit latin avec les brumeuses sensations septentrionales; entre les extrêmes tendances des deux partis c'était toute la distance d'un naturalisme terre à terre, souvent relâché, mais appelé à devenir savoureux et fécond, à une poésie châtiée, ciselée jusqu'à la sécheresse, et en quelque sorte « parnassienne ».

L'influence d'Ingres dans cette entreprise de rénovation fut considérable, à ce point qu'on peut dire qu'il y eut, dans le paysage, presque comme une école soumise à sa doctrine. « Qu'on éteigne les reflets dans une tête pour mieux voir le modelé, écrivait Baudelaire dans sa critique du Salon de 1847, cela se comprend surtout lorsqu'on s'appelle Ingres; mais quel est l'extravagant, protestait-il à propos d'un paysage de Paul Flandrin, le fanatique qui s'est avisé *d'ingriser* la campagne! »

Personnellement le maître se gardait à peu près étranger à la pratique de cet art, et à partir surtout du milieu de sa carrière, lorsque le concours en était nécessaire pour le fond d'une composition comme l'*Age d'or*, il en confiait volontiers l'exécution à quelque élève habile, du nom de Desgoffe ou de Flacheron.

Cependant, si les fragments de paysage que l'on sait être de sa main sont assez rares, ils révèlent qu'il n'était



PROSPER MARILHAT (1811-1847). — La place de l'Esbekieh au Caire.
Peinture (Salon de 1834), v. p. 135.



EUGÈNE FROMENTIN (1820-1876). — Chevaux a l'abreuvoir.
Peinture (Ancienne collection Georges Petit), v. p. 136.

pas sans avoir sa vision, à lui, des choses de la nature, et que même dans ce genre il n'eût pas laissé d'imposer sa haute indépendance. Pourrait-on du reste estimer qu'il demeura toujours indifférent aux grands spectacles de la nature le peintre ayant conçu pour son *Apothéose d'Homère* cette figure de l'*Odyssée* qui, assise au pied de l'aède déifié, immobilisée par sa songerie dans le manteau vert émeraude qui l'enserre, évoque toute la rumeur et tout l'infini de la mer? Retirez, au Louvre, *Mlle Rivière* du paysage sur lequel elle se détache dans la pleine clarté, il reste, sur cette toile où se reflète la sensibilité d'un jeune artiste, le coin familier et charmant de la campagne française, frais, vaporeux, tendre, dont les tons gris et azurés accompagnent cette image ingénue de jeune fille des modulations les plus délicates. Une de ses figurations d'odalisques — l'*Odalisque à l'esclave* de 1842 — laisse apercevoir, par la baie de la chambre, la perspective d'un jardin étonnant par son goût exotique et le raffinement de ses colorations. Et encore au Louvre, dans l'*Œdipe et le Sphinx,* pour nous offrir l'image d'un site tragique aux temps fabuleux de la Grèce, dans quelle gorge de sinistre mystère fait-il insinuer son regard au ciel bleu de l'Hellade! Le dessinateur a arrêté là, sur les méplats vigoureux et les contours superbes d'un roc, le même œil intéressé que les primitifs florentins, ou qu'un Mantegna et un Albert Dürer. Le petit groupe qui autour de lui et sous la direction de son regard se consacrera au paysage aimera ces configurations de la pierre chaotique.

En théorie, il déclarait n'admettre que le paysage historique et, citant les noms de Titien, Carrache, Dominiquin,

tenait « qu'il n'y a que les peintres d'histoire qui soient capables de faire de beaux paysages ». Poussin, qui a tiré la formule de son art de l'exemple de ces maîtres, était donc à ses yeux le modèle souverain, et il se plaisait à faire remarquer comme « en face d'un beau site on dit, et on dit justement, qu'il est poussinesque ». « Ingriser la nature », pour reprendre les termes de Baudelaire, c'était donc d'abord la concevoir dans l'esprit du peintre du *Diogène,* avoir d'elle, selon la distinction que nous avons vu faire, une compréhension plus « cérébrale » que « sensorielle » ; moins la copier que s'en faire une représentation objective, partant, lui adjoindre volontiers un épisode (paysage historique) et y subordonner son image, par la couleur comme par le dessin ; c'était surtout dégager, mettre en évidence l'expression, la beauté, les relations entre elles de ses lignes caractéristiques comme de celles du corps humain, tout fixer dans un dessin précis, tout « même la fumée, déclarait le maître, devant s'exprimer par le trait ». Le « ton historique » naturellement était recommandé, c'est-à-dire le ton reposé, « qui laisse l'esprit tranquille », voire le ton gris de préférence « à la couleur trop ardente, qui est anti-historique[1] ». De même, la touche étant considérée « comme un abus de l'exécution, dénonçant la main au lieu de la pensée », la manière ingresque venait s'opposer à celle qui poursuit par la touche rapide les agréments fugitifs des teintes. En vérité, elle s'interdisait de parvenir à des images aussi vivantes de la nature que par les procédés ayant

1. Toutes ces citations sont extraites des fragments de son journal publiés à la suite de l'étude que le Vte Henri Delaborde a consacrée à son art : *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine,* Paris, 1870.

l'effet pour unique visée, et trop souvent elle ne réalisait que de magnifiques dessins coloriés. Mais un effet est-il tout un tableau? N'est-ce pas un côté de l'art trop souvent acquis par l'abandon de tout le reste?

A défaut donc des paysages du maître, on a ceux de tout un groupe où les uns, comme Édouard Bertin et d'Aligny, avaient une réputation déjà établie quand la similitude de principes les rapprocha de son école (Éd. Bertin vint même, passé trente ans, solliciter une place dans son atelier), et où les autres, comme Paul Flandrin et Alexandre Desgoffe, furent des disciples directs, dès leurs débuts soumis à sa doctrine.

Nous avons laissé (aux premières pages de notre chapitre II) Édouard Bertin et d'Aligny, aux environs de 1830, interrogeant dans la forêt de Fontainebleau la matière chaotique qu'offrent les gorges rocheuses d'Apremont ou les carrières de grès d'Arbonne. Le modelé chez eux s'intéressait, selon l'expression d'Hippolyte Taine [1], plus au *dessous* qu'au *dessus* des formes, à ce qui en elles est stable, qu'à ces variations des dehors auxquelles, à leur gré, s'arrêtaient trop les talents de leurs jeunes confrères. S'efforcer, en libérant le site de tous les accessoires inutiles à la définition de son caractère, de faire saillir son côté massif et noble, c'était le traiter en quelque sorte comme un motif plastique. Paul de Saint-Victor appelait d'Aligny le *statuaire du paysage* [2].

1. Étude sur Éd. Bertin dans *Derniers essais d'histoire et de littérature*.
2. Cf. son chapitre sur le musée du Luxembourg dans *Paris-Guide*, 1867, t. II.

Mais leur instinct les reconduisait aux terres classiques, où, là encore, ce qui les captivait, c'était la matière sous un aspect impressionnant, la matière dans la majesté des ruines : toujours ces âpretés, cette pérennité que dans les formes ils aimaient à dégager!

Il faut se garder de rien voir de comparable à cet art dans le simple caprice pittoresque d'où naissaient à profusion les tableaux piquants de Panini et de ses imitateurs, les Demachy et les Hubert Robert; Éd. Bertin et d'Aligny avaient un but autrement élevé que de présenter, parmi des tronçons de colonnes rongées du temps et dorées du soleil, une sorte d'*olla podrida* d'objets d'art restés debout ou même intacts. C'était à l'antiquité même qu'ils voulaient faire remonter, en reproduisant ces fragments sacrés.

Chateaubriand aura précisément eu le rôle d'indiquer aux artistes une façon toute nouvelle d'envisager les ruines au milieu de la nature. Il leur aura enseigné à ne plus voir en elles un décor simplement attrayant, il a haussé leur sentiment à la signification qui s'attache à ces témoignages de civilisations disparues. C'est ainsi que l'*Itinéraire* fut en quelque sorte recommencé par d'Aligny et Édouard Bertin. Ils rapportèrent de leurs voyages des études d'une ampleur tout à fait proportionnée à la vision de l'écrivain. Celui-ci fait allusion au zèle avec lequel, le long de la route, il crayonnait de « méchants dessins »; ces dessins auraient eu quelque chose de la tenue et du style de telles études s'ils avaient pu être égaux à ses impressions.

Dans leur attachement à un idéal commun, ces deux talents différaient toutefois par certains côtés.

Nous avons vu, dès leur premier séjour d'étude en Italie au temps de la Restauration, Édouard Bertin observer une exactitude réaliste dans le rendu des objets qu'il admettait dans ses fières compositions et conserver même la végétation chétive sous laquelle s'offraient à lui les masses de terrain les plus solennelles. Il s'intéressait aux contorsions, aux déformations des troncs et des branchages les plus imprévues. L'olivier était son modèle familier. Dans le voyage d'une année qu'il accomplit en 1836, où de Grèce, comme Chateaubriand, il gagna la Palestine et où il revint par l'Égypte, le mont des Oliviers à Jérusalem ne manqua pas de lui inspirer le motif d'un tableau qui se voit à Saint-Thomas d'Aquin. Telle fut sa marque dans un art auquel d'ailleurs il dut renoncer quand la mort de son frère Armand vint l'appeler à la direction du journal des *Débats*.

Au contraire, d'Aligny stylisait jusqu'à la végétation, idéalisait la forme de l'arbre, et, dans la même riposte aux attraits de l'accidentel et du fugitif, en arriva à une telle partialité pour la ligne, que son dessin prenait l'apparence d'une épure. Mais la rigueur systématique de ce dessin lui servait à donner une précision étonnante à la structure et au caractère d'un sol. Aucun des « italianisants » n'a tracé de la terre classique des images de la force et de l'autorité des siennes quand il la copiait devant les hauteurs de Rocca San Stefano (entre Tivoli et Subiaco). Lui seul est parvenu à l'évoquer devant nous avec cette physionomie auguste[1].

Dès les premiers envois de cet artiste aux Salons, Ch.

1. Cf. l'article de René Ménard, accompagné d'illustrations typiques, dans l'*Art*, 1882, t. I et II.

Lenormant avait curieusement pressenti quelle serait son attitude durant toute sa carrière : « Ou je me trompe fort, écrivait-il en 1831, ou M. d'Aligny possède un de ces caractères qu'on appelle obstinés s'ils manquent le but et fermes s'ils réussissent. » Soutenant le jeune peintre, il le saluait même dans la suite du titre de « grand maître, de vrai chef de la réforme du paysage ». — Et quelle distance, en effet, entre le *Prométhée sur le Caucase* de 1837 et tel noble site de Michallon comme ce tableau des *Centaures* qui lui fait pendant au Louvre, entre le coloris glacial et sans le moindre accent, les verdures conventionnelles, l'insensibilité de l'école du premier Empire, et le coloris renouvelé, rajeuni, les verdures fraîches, la sincérité, le grand sentiment de poésie dont d'Aligny venait de doter le vieux paysage classique ! Du reste, parmi les *ingristes*, d'Aligny est celui dont le coloris est le moins uniforme, ayant toujours pour règle de s'adapter aux thèmes de ses paysages historiques.

Il accomplit son voyage en Grèce en 1843. Il en revint au bout d'une année, projetant des mises en scène où soit les mythes de l'antiquité hellénique, soit les débris de ses temples, allaient pour la première fois se trouver évoqués dans la vérité de leur ciel et au milieu de leur cadre naturel d'oliviers, de chênes verts et de lauriers-roses. Il en rapportait quelques pages d'études[1] sans lesquelles il s'était attaché à synthétiser les configurations de la terre sacrée par des traits d'une abstraction sans doute excessive,

1. Il les a traduites lui-même en eaux-fortes : *Vues des sites les plus célèbres de la Grèce antique, dessinées d'après nature et gravées à l'eau-forte* (1845). Eugène Pelletan à l'apparition de ces dessins et de ces planches, leur consacra deux articles enthousiastes (*Artiste*, 3e s., t. V, p. 141 et 235).

mais d'une admirable ampleur de mouvement. Dans son souci d'atteindre à la sérénité d'atmosphère de la région, il avait notablement éclairci sa palette. Il se servait de tons mats[1], ramenés à des colorations d'ensemble, qui, trouvait-on, donnaient à ses tableaux l'aspect de bas-reliefs éclairés par un beau soleil ou plutôt leur donnaient l'apparence de fresques. L'âme néo-païenne de Théophile Gautier tressaillait de joie, à l'Exposition universelle de 1855, devant la *Vue de l'Acropole d'Athènes prise de la tribune aux harangues* : « Oui, c'est bien ainsi, s'exclamait-il, que s'élève l'Acropole, ce trépied chargé des chefs-d'œuvre de l'esprit humain, au milieu de ce paysage marmoréen sous ce ciel de saphir, aux rayons du jour le plus pur, ayant pour fond les pentes d'améthyste du mont Hymette!... Quelle correction de lignes, quelle sérénité lumineuse! quelle grâce antique! M. d'Aligny, n'eût-il fait que ce tableau, aurait sa place marquée au premier rang. » Fidèle à son goût pour cette peinture, Gautier écrivait encore, à propos des deux tableaux du Salon de 1861 : *Baigneuses, souvenir des bords de l'Anio à Tivoli* et *Souvenirs des roches scyroniennes, au printemps, en Grèce* : « Si on les découvrait sur les murs de quelque temple antique et exhumé, ils seraient vantés comme des chefs-d'œuvre de poésie et l'on y verrait toute la grâce des idylles de Théocrite; on trouverait adorables leurs bleus célestes et leurs verts tendres; on admirerait l'élégance superbe des arbres sveltes comme des corps de nymphes et qui semblent l'habitation des divinités[2]. »

1. *Artiste*, n. série, t. XI, p. 222, article signé Hector de Callias

2. Le parti que d'Aligny pouvait tirer de ses tons de fresque, deux composi-

C'étaient encore ces aspects dépouillés où la nature découvre la puissance de son ossature que recherchait Alexandre Desgoffe, autre « statuaire du paysage » : aspects de l'île rocheuse de Capri, où se fixa longtemps son voyage d'étude en terre classique, ou de la forêt de Fontainebleau, dont ces traditionnalistes se firent en somme les pionniers avant l'école de Barbizon; art essentiellement objectif par ses assises de pierre décrites avec le rigorisme d'un Mantégna, ses temples, ses végétations découpées sur des ciels impassibles, auquel il fallait plus qu'à nul autre, pour offrir l'intérêt de la vie, l'introduction d'un épisode. Mais dès lors qu'il s'y déroulait quelque scène eschylienne, comme celles que l'artiste empruntait à l'Orestie : *Oreste et les Euménides* (Salon de 1848), *Oreste en Tauride* (Salon de 1853), le *Sommeil d'Oreste* (Salon de 1857), c'était toute la grandeur sauvage et la bizarrerie solennelle de la primitive tragédie grecque, « tout un monde retrouvé et réalisé avec une intuition profonde ». (Théophile Gautier.)

L'œuvre de son gendre, Paul Flandrin, fait exception à cette âpreté chère aux paysagistes rangés sous la discipline d'Ingres. Sous l'aspect tempéré, parfois un peu cendré et conventionnel de son coloris, se découvre une sensibilité délicieuse, l'épanchement d'une âme toute virgilienne. On retrouve chez l'aide actif et dévoué d'Hippolyte la hauteur de sentiment propre aux compositions religieuses de celui-ci,

tions de lui, dans la chapelle des fonts baptismaux de St-Etienne du Mont, peuvent en présenter quelque idée, l'une, à propos de la *Prédication de St Jean Baptiste*, par la finesse de transparence avec laquelle s'épandent et se fondent ces teintes roses et violacées qui, sur les sécheresses du désert, marquent la fin d'une journée, l'autre, représentant le *Baptême du Christ dans les eaux du Jourdain*, par la douceur avec laquelle s'y dilue cet azur attendri d'atmosphère qui convient à un vallon béni.

la même candeur d'inspiration, la même piété, mais s'exprimant par les formes inanimées de la nature. Peu de temps après l'installation de son frère à l'École de Rome, en 1832, il était allé le rejoindre, et là, sous le regard intéressé d'Ingres, il avait, quatre années durant, multiplié les études d'après la cité antique et la campagne suburbaine, principalement les dessins, où, sur le papier bleuté, sa mine de plomb subtile cherchait des harmonies et des cadences, poursuivait des transparences d'ombre. Puis, après une série de paysages à épisode, où les figures étaient unies aux lignes du site avec un art consommé et parmi lesquels sa *Lutte entre bergers* (Salon de 1855) fut salué comme un vrai chef-d'œuvre, se dégagea, devant les aspects plus intimes de la campagne française, sa prédilection pour ces paysages de silence, ces « solitudes » : — *Dans le bois. Rêverie dans la montagne...* où le rythme des masses d'arbres au-dessus du déroulement aisé des plans étend une si berçante poésie.

Derrière ces artistes de haute originalité suivait toute une cohorte de talents, à vrai dire fermes et distingués, mais — là apparaissent les limites du genre — à ce point dominés par l'identité des principes, qu'il n'est pas toujours facile de déterminer entre eux les différences. Tout au plus si aux énergiques, amateurs de fière et sauvage nature, se pourraient opposer les délicats, chercheurs de souplesses et d'élégances dans les lignes, de suavités dans les harmonies, qui se plaisent, à l'instar de Paul Flandrin, au calme pénétrant du *lucus* et aux grâces de l'idylle antique[1].

1. La plupart « prix de Rome » pour le paysage : Buttura en 1837, Lanoue en 1841, Achille Benouville en 1845, Lecointe et de Curzon, 1er et 2e prix en 1849...

Si la tradition classique s'est perpétuée en dépit de tous les assauts qu'elle a subis et des faux systèmes qui, en voulant la défendre, pouvaient la compromettre, c'est principalement grâce à Corot.

En ces années où les romantiques luttaient avec le plus d'acharnement, lui, leur aîné de quinze ans et méritant déjà d'être salué comme un maître, n'est que peu remarqué; ou, s'il est fait allusion à ses envois aux expositions, c'est en renonçant à démêler le caractère, la signification et les origines de son talent : « M. Corot n'appartient ni à l'école classique du paysage, ni à l'école anglo-française, encore moins à celle qui s'inspire des maîtres flamands; il paraît avoir sur le paysage des convictions à lui[1]. »

Ses tableaux n'offraient rien, à vrai dire, ni de la facture compacte des paysagistes de Néerlande, ni de la sévérité de leur coloris; et en vain ceux d'outre-Manche étaient-ils venus importer leurs brillants procédés, il ne leur devait ni sa fraîcheur de tons, ni ses verts délicats, ni ses vapeurs lumineuses. Son art n'avait rien de subversif, mais, âme de poète, il avait le secret d'amener la langue conventionnelle qu'on lui avait transmise à l'expression de sentiments nouveaux (ainsi s'accommodait Lamartine du vocabulaire et de la prosodie d'un Parny), mais, comme nous le dit Eugène Fromentin, « il mettait moins d'exactitude à voir les choses qu'il n'avait de finesse pour saisir ce qu'il devait en extraire et ce qui s'en dégage ».

Son abondante production se présentait sous trois aspects : 1° le paysage historique; 2° le paysage littéral, ou,

1. Citation faite par M. Moreau-Nélaton dans *Corot, biographie critique* (Collection des *Grands artistes,* Laurens éditeur).

pour nous servir de la désignation assez dédaigneuse proposée par un traité du temps, le paysage-portrait ; 3° le paysage de caractère lyrique.

1° Le paysage historique : c'est la formule classique par excellence, et pourtant même dans son application Corot déconcertait. On ne l'entendait jamais parler qu'avec reconnaissance de son premier maître Michallon, le lauréat du premier concours de Rome établi en faveur de ce genre, et citer qu'avec respect le nom de Victor Bertin, à l'opposé de tant d'autres qui reniaient ces modèles et ces éducateurs arriérés; mais dans l'*Agar dans le désert*, le *Saint Jérôme* (1835), le *Silène* (1838), la *Fuite en Égypte*, *Démocrite et les Abdéritains* (1841), *Homère et les Bergers* (1845)..., les ramures se diluaient, les figures se fondaient dans le frissonnement de l'atmosphère avec une suavité inconnue, qui était taxée de mollesse. Cette *Matinée* du Louvre où se déroule une ronde de nymphes dans un décor emprunté aux jardins de la villa Farnèse, on ne discernait pas sa filiation avec la *Fête villageoise* de Claude Lorrain, par exemple, qui appartient au même musée ; c'était cependant chez le vieux maître du XVIIe siècle, dans la lumière chaude du soir, la même entente souple et harmonieuse des formes de la nature.

Des imaginations qui semblaient annulées, il les reprenait en quelque sorte, et, comme avait fait Prudhon, les renouvelait en y insufflant l'atmosphère du réel. Sa ronde de nymphes s'unifie avec le rayon qui effleure la pointe de l'herbe. « Sa mythologie, dira encore Fromentin, est la personnification de l'esprit même des choses. » Elle en est l'émanation si naturelle, que, même non figurée,

elle est comme latente et qu'on s'attend à la voir apparaître. La grande page intitulée *La Toilette*, qui figura au Salon de 1859 sous la simple désignation de « paysage avec figures », c'est comme une autre « toilette de Vénus », moins l'habituel essaim mythologique; l'essaim a été remplacé par ces sourires, ces caresses de l'air dont il eût été la personnification.

2° Devant le « paysage-portrait » l'incompréhension était plus grande encore. A quelle école rattacher ces apparitions de plus en plus fréquentes dans son œuvre de paysages dépourvus de toute prétention à la noblesse, où tout est aisé, empreint de grâce, et composant une harmonie tantôt blonde, tantôt argentée, si tendrement discrète, qu'au milieu des violences d'accent où se complaisait le goût du jour, il était bien peu de connaisseurs pour la percevoir?

Après 1850, quand il apparut précisément que les transformations du goût et la curiosité passionnée avec laquelle on s'était porté vers les productions de l'étranger n'avaient pas altéré l'instinct français, au moment même où des écrivains comme les de Goncourt, des amateurs comme Lacaze et les Marcille, s'employaient à remettre en honneur notre art du XVIIIe siècle, on commença enfin à comprendre le génie de Corot. Celles de ses conceptions où s'est joué librement son caprice n'offrent-elles pas quelque chose de cette élégance imprimée aux combinaisons pittoresques d'un Fragonard ou d'un Hubert Robert? (Il ne fut pas sans conséquence pour lui d'avoir, dans cette rue du Bac où sa mère tenait commerce de modes, été pour ainsi dire élevé au plein milieu d'une ruche féminine.) Ses *Matinées*, où les formes

se disposent, s'imprécisent, se transfigurent en images de rêverie, ne sont-elles pas comme des pendants aux anciennes « Réunions dans les parcs » ? et les fraîches et berçantes frondaisons qu'il aime, et ces nappes d'eau vaporeuses empruntées à Némi , à Albano (ou à leur persistant « souvenir »), comme aussi à Ville-d'Avray ou à Mortefontaine, ne sont-elles pas les mêmes qui faisaient le principal agrément décoratif des Monceau et des Ermenonville, aux derniers temps de l'ancien régime ?

Donc cet art calme, souple, délicat, charmant mais demeurant à fleur des choses, qui s'était formé sous Louis XVI et dont la formule semblait avoir été épuisée, fut le principe du style inventé par Corot. Celui-ci l'ayant recueilli lui ouvrit une destinée nouvelle et féconde.

Corot, dont le père possédait une maison près de Ville-d'Avray, ne faisait en quelque sorte aussi que prendre place à la suite de ces Langlacé et de ces J. F. Robert que nous avons vu la manufacture de Sèvres employer, à la fin du premier Empire et aux débuts de la Restauration, à décorer d'images de la région les vases et les assiettes de porcelaine. Ces notations fines et argentées que ces petits peintres donnaient à goûter dans leurs lointains baignés de lumineuses vapeurs, dans les indications de « fabriques » échelonnées aux versants de leurs coteaux, tandis que leurs premiers plans continuaient à sommeiller sous des teintes opaques et tristes, ces notations exactes et charmantes il les rapprochait de l'œil du spectateur, il les répandait, les multipliait par tout le champ de son tableau, n'y souffrant au bas que vibrantes transparences ou mobiles demi-clartés. (Ainsi déjà le site où *La Vengeance et la Justice* de

Prudhon s'attachent aux pas du criminel ne laissait aucun coin soustrait au frissonnement de l'éclairage lunaire.) Et son feuillé, partout il allait le montrer se trempant, se mouvant dans la vivante atmosphère, tel qu'on n'avait su jusqu'alors le discerner qu'aux parties du paysage les plus rapprochées du ciel. « Regarder même la prairie ou le feuillage du premier plan, comme s'ils étaient à l'horizon, n'est-ce pas là tout Corot? n'est-ce pas la vision moderne[1]? »

L'importante signification déjà de ces simples petites vues peintes au temps de sa jeunesse et du premier et du plus long séjour qu'il alla faire en Italie! Elles préludaient à toute la série d'études exécutées en terre de France, si sincères, si dociles aux plus modestes choses, témoignages qu'il se donnait à soi-même de cette absolue soumission, et que, de la *Cathédrale de Chartres* (1830) au *Beffroi de Douai* (1871), à la *Route de Sin-le-Noble, près de Douai* (1874), l'opinion a bien été obligée d'admettre au rang d'œuvres véritables. On prévoit la part d'action de ces coins de ville, village ou campagne, toujours saisis sous le frôlement de l'heure fugitive, dans l'évolution vers l'impressionnisme, et combien le *Beffroi de Douai*, par exemple, se trouvera voisin de la conception d'un Sisley (qui à ses débuts, du reste, avait pris leçon de Corot).

3° Il faut ajouter dans l'œuvre du maître, à ce qui est dû soit au traditionnalisme, soit à l'observation personnelle, la part revenant au lyrisme du temps. Dans la route paisible qu'il suivait à l'écart, il a comme les autres été gagné

1. L. Hourticq, *De Poussin à Watteau*, p. 171.

par ce lyrisme; on reconnaît dans plusieurs de ses toiles le souffle de grande poésie qui transportait alors les imaginations. C'est principalement dans les œuvres exécutées à l'atelier qu'il s'ouvrait à son influence, haussant jusqu'à lui le dessin des formes, l'attitude des figures, l'expression de la lumière. *L'Étoile du berger* (musée de Toulouse) ou telle heure exquise « revécue », comme au Louvre, faisant pendants, ses « souvenirs » de Castel-Gandolfo et de Mortefontaine, véritables hymnes à la lumière, se ressentent de cet état d'âme, qui est également celui dans lequel ont été conçues ses évocations mythologiques. Rien ne convient mieux à bon nombre des œuvres de Corot que cette dénomination de « souvenirs » dont il a quelquefois fait usage. Souvenirs, en effet, d'impressions auxquelles il attachait trop de prix pour les oublier et qui renaissaient sous son pinceau, revenaient palpiter sur sa toile.

Du reste, si nous l'avons placé parmi les néo-classiques, c'est en raison de la formation de son talent et aussi de cette sérénité habituelle à ses paysages; mais, bien que le nuage orageux cher à l'artiste romantique ne vienne jamais peser sur eux et leur verser l'angoisse, ils n'en expriment pas moins aussi les émotions d'une âme. Corot s'y chante lui-même, comme Lamartine en sa strophe harmonieuse où il chante la nature; et, comme le poète des *Méditations*, il est vague, berçant, musical. Telles de ses images crépusculaires, ce *Soir* par exemple de la collection Chauchard où l'on croit entendre, dans le recueillement des choses, expirer le flot sur la rive, sont parmi les plus lamartiniennes.

Ajoutons même que, le caractère essentiel du mouvement

romantique étant sa tendance au subjectivisme, Corot est le plus subjectiviste des peintres de sa génération. Il ne saurait s'abstraire de lui-même comme il arrive à Théodore Rousseau. Même dans le paysage historique, même quand il cède à la fantaisie de peindre à part une figure, toujours c'est le *moi* qui s'épanche par son pinceau. Chez aucun la touche n'a obéi plus docilement, plus promptement à l'instinct et à l'émotion[1]. Une fois tracées les lignes schématiques de sa composition, établis les deux extrêmes de la gamme de son coloris, la plus grande lumière et la plus grande vigueur, c'est la touche qui entre en action, et alors l'usage qu'il en fait offre le témoignage le plus délicieux de ce qui peut, selon les termes d'Eugène Fromentin, passer par le bout des doigts d'un artiste de « nuances de sensibilité, de finesse, d'esprit et de profondeur ».

La valeur expressive que Corot a su donner à la lumière a été une leçon pour beaucoup. Nous aurons lieu de le vérifier chez Daubigny. Mais des artistes ayant vécu éloignés du vieux maître n'en portent pas moins aussi des traces de son influence : il y a une part due à l'exemple de Corot dans ces effets vaporeux dont Millet enveloppe ses figures de bergers, et qui les baignent d'infini. De même le radieux frémissement de gris fins dans les bleus pâles dont est remplie par exemple la page de la *Toilette*, on le reverra répandu par tout le champ des grandes compositions décoratives de Puvis de Chavannes. Que discernez-vous au milieu de l'enchantement du *Bois sacré cher aux arts et*

1. « Ne laissons jamais s'effacer l'impression qui nous a émus », disait-il, car « le beau dans l'art, c'est la vérité baignée dans la première impression que nous avons reçue de la nature ».

EDOUARD BERTIN (1797-1871). — Agrigente.
D'après la lithographie de Jules Laurens, v. p. 149-150.

CARUELLE D'ALIGNY (1798-1871). — Prométhée (1837).
Gravure originale, v. p. 149.

(Clichés *Revue Art ancien et m[illegible]*.)

A. DECAMPS (1803-1860). — LE CHRIST SUR LE LAC DE GÉNÉSARETH.
Peinture, v. p. 169.

CARUELLE D'ALIGNY. — VILLA ITALIENNE. Peinture (Salon de 1841).
(Palais de Fontainebleau), v. p. 151.

(Clichés *Revue Art ancien et moderne.*)

aux Muses et du *Ludus pro patria?* la modulation de la flûte champêtre du bonhomme Corot[1].

Au milieu de ce groupe d' « italianisants » Louis Cabat offre cette particularité d'être venu introduire là, par la consistance de ses terrains et la précision de ses végétations, la fermeté réaliste des paysagistes hollandais, ses premiers maîtres. Si, avec l'âge viril, il se sentit attiré vers les nobles formes de l'art de Poussin et changea d'éducateur, ce fut sans renier l'enseignement des premiers, du moins dans sa peinture.

Cette tendance vers le style était alors commune à un certain nombre d'artistes, principalement dans cette école lyonnaise toute dévouée à la doctrine d'Ingres, pour le paysage comme pour la figure : le néo-catholicisme s'y développait pour ainsi dire de pair avec le néo-classicisme. Un jeune peintre de cette école, mort prématurément, a laissé le naïf reflet d'un semblable état d'âme dans une relation de voyage accompli au midi de France en compagnie de Paul Flandrin[2] : « Si vous saviez, écrivait-il à son père, les belles villes que l'on aperçoit en descendant le beau Rhône, vraiment vous seriez enchanté. Je suis allé à Noves

1. Les caractères d'aisance et de grâce propres au paysage du temps de Louis XVI ne furent pas conservés seulement par Corot; on constate leur survivance presque à notre époque dans l'œuvre de Français. Dans ses séjours en Italie, Français ne se préoccupait guère d'embrasser les grandes harmonies des horizons romains; ces harmonies se masquaient pour lui sous un désordre de tendre végétation et son goût se portait comme celui de Fragonard vers les terrasses élégamment ombragées des villas de la région. Ce qui inspirait mieux encore son pinceau souple et glissant, c'était la nature fleurie, coquette, des bords de la Seine aux environs de Paris. C'était un œil attentif à la gracilité de la feuille et de la fleur, aimant à s'enfouir, comme dans son tableau de *Daphnis et Chloé*, au sein des végétations foisonnantes, se plaisant aux ciels à demi voilés, auquel convenaient les sites de lignes moyennes et de poésie plutôt familière et idyllique.

2. Joseph Pagnon, *Lettres et fragments* recueillis par Clair Tisseur, 1869.

où sont les montagnes qui ressemblent tant à celles de Jérusalem. Si vous les voyiez, de l'eau qui passe au bas, et qui rappelle, dit-on, beaucoup le torrent du Cédron! Une pente de ces collines est couverte d'oliviers. Je ne crois pas qu'il puisse y avoir de pays plus triste et plus poétique. Il a — surtout les montagnes — un aspect tout à fait religieux. A cette vue une poésie pure, je ne sais quelle douce mélancolie s'empare de l'esprit et des sens, et je pensai tout de suite à tout ce dont je me souviens de la Bible et de l'Évangile... » Chateaubriand, Lamartine ont exercé là leur prestige. C'est une particularité qui n'est pas à négliger dans l'histoire de la peinture religieuse au XIXe siècle que la place inattendue, le rôle non plus simplement ornemental mais *expressif* que, sous leur influence, le paysage est venu occuper dans cet art. Les formes de la nature ont cessé de composer un cadre muet autour des dévotes figurations, elles ont été associées au langage de celles-ci, et mieux : sous la main de Charles Dulac, elles parleront par elles-mêmes et elles seules, et deviendront des interprètes directs des élans de la pensée vers l'infini. N'eussent été les sentiments que concourut à répandre le spiritualisme inspiré de ces deux écrivains, Millet eût-il été amené à la conception de son *Angelus* ? et, par exemple, dans une œuvre qui, au Louvre, en l'apaisement de ses demi-teintes, ravit par sa perfection d'eurythmie et toute sa tendresse de pensée, dans cette scène de la *Mort de Saint François devant Assise,* François Benouville eût-il imaginé cette union complète de la nature avec le recueillement des assistants, eût-il eu l'idée d'envelopper ainsi tout un paysage dans le geste de bénédiction d'un mou-

rant et à la succession appropriée des formes et des lignes de faire ainsi transmettre ce geste jusqu'à la lointaine silhouette de la petite cité? N'y a-t-il pas eu là, dans l'art pictural, comme l'éclosion d'un genre qui n'a presque appartenu qu'au dernier siècle : le paysage religieux?

Louis Cabat est un bel exemple d'un pieux naturel ayant trouvé dans le paysage ses moyens d'épanchement. Sa carrière s'est partagée en deux phases. Dans la première, les choses ont eu pour lui cette simplicité d'aspect que leur prêtent les esprits qui les regardent avec leur seule tendresse, et il a éprouvé surprise sur surprise au spectacle de la création; le charmant passage des Écritures où est vantée dans sa beauté la robe de la fleur des champs, « qui pourtant ne travaille ni ne file », revient à la mémoire en face de ces coins de nature où les détails les plus humbles ont été notés par lui, d'un pinceau à la fois réjoui et ému. Mais avec les années, cette candeur de sentiment se transforme. L'œuvre avait débuté avec le charme familier d'un chant de saint François; le voici qui s'élève au mode sévère du psaume et veut traduire ce que la nature, par ses ordonnances majestueuses, évoque d'infini.

A la recherche d'un art qui pût s'harmoniser à ses nouvelles aspirations, il était parti subitement en 1837 pour l'Italie. Ingres dirigeait alors la Villa Médicis; nous avons vu que son enseignement si apprécié ne se limitait pas aux pensionnaires, il s'étendait à un certain nombre d'autres artistes français qui, venus pour se fortifier par l'étude des maîtres anciens, sentaient en même temps tout le profit qu'il y avait à tirer de ce maître nouveau. Cabat dut trouver l'écho des principes ingresques en matière de

paysage chez la plupart des paysagistes français qui travaillaient alors en Italie. L'un d'eux, Isidore Flacheron, était son commensal à Subiaco; Buttura, un autre voisin de table, avec qui une certaine conformité d'esprit et de goût eut bientôt fait de le lier, était aspirant au prix de Rome, non indifférent par suite aux exemples venant de la Villa Médicis[1].

Il devait aussi rencontrer dans ses explorations aux environs Paul Flandrin, Achille Benouville, le frère du futur auteur du *Saint François mourant,* récent lauréat de l'École des Beaux-Arts pour le paysage; il put même trouver dans le premier une pieuse simplicité en harmonie avec les sentiments religieux qu'il sentait alors se développer en lui-même.

En effet, une intelligence d'un charme entraînant, qu'il avait déjà eu l'occasion d'approcher à Paris, l'abbé Lacordaire, se trouvait dans la ville sainte, occupé à préparer, sous les auspices du Vatican, le rétablissement en France de l'ordre des Frères Prêcheurs. Il ressentait cet attrait qui devait agir pareillement sur un certain nombre d'autres artistes, Hippolyte Flandrin, Chassériau, Janmot, lesquels eurent à cœur d'appliquer toute la pénétration de leur science ingresque à fixer les traits de ce moine inspiré, et sur le sculpteur Bonassieux. Les nouvelles tendances de son esprit découvrirent en quelque sorte leur définition dans l'exemple de cette foi exaltée qui se manifestait par les plus poétiques envolées. Il voyait en même temps venir s'ouvrir au bienfait de cette amitié un jeune peintre, Hya-

1. Auguste Barbier, *Souvenirs personnels et silhouettes contemporaines, Œuvres posthumes,* 1883.

cinthe Besson[1], à qui il arriva ce qui semblait bien se dessiner pour lui-même, de revêtir la robe de saint Dominique. De concert avec lui, il se pénétrait des beautés de la région romaine. Ils échangeaient leurs qualités dans un mutuel enseignement, et, s'il initiait son compagnon aux jeux de la lumière, à la forme des nuages, à la structure des arbres, à la grâce et à la variété de la nature, de lui il prenait l'exemple de l'élévation du style.

Il est intéressant de le voir, comme dans le *Bon Samaritain* (1840) et le *Lac de Némi*, continuer à appliquer aux régions classiques, surtout dans les premiers temps de son commerce avec elles, tout le serré et toute la vigueur de facture qu'il a hérités des paysagistes de Hollande. Sa palette ne s'éclaircirait pas; malheureusement si elle avait une tendance, c'était à s'obscurcir. Mais la manière du peintre prenait une ampleur impressionnante. Des envois de lui aux Salons se présentaient sous des désignations générales comme celles-ci : *Le repos, vue prise au bord d'un fleuve* (Salon de 1846). C'était là la mise en pratique de théories de synthèse telles que Fromentin, son élève, se rappelait lui en avoir entendu soutenir : « J'étais au bord de la Seine, un jour de printemps, raconte l'auteur d'*Une année dans le Sahel* à la date de septembre 1853, avec un paysagiste célèbre qui fut mon maître. Il m'expliquait les changements que l'expérience, l'étude des musées, ses voyages en Italie surtout, avaient apportés dans sa manière de voir les choses et de sentir. Il me disait qu'aujour-

1. Cf. *Le R. P. Besson*, par E. Cartier, 1869 et *Un peintre dominicain. L'œuvre artistique du R. P. Besson*, publiée par les Pères Berthier et Vallée, in-4°, 1909.

d'hui il n'apercevait plus que des résumés là où jadis il était enchanté par les détails et qu'après avoir cherché le particulier, il cherchait maintenant la forme et l'idée typiques. » Son instinct le conduisait alors vers ces paysages de silence qui bordent les nappes liquides. Là, en effet, les branches des arbres, dans leur attirance vers l'eau, lui offraient d'elles-mêmes ce caractère stylisé d'attitudes que recherchait sa méditation. Ses lignes, ses formes, ses teintes, tournaient à une impression de solitude désolée. Il y avait comme une muette adoration dans ce profond recueillement des choses, comme le geste de la prière dans l'inflexion de ces ramures. Des dessins surtout, où la plume et la sépia savent tout réunir dans une observation rapide — la vision du caractère, la sûreté de la forme, le sentiment de l'espace — dénotent un art qui, avec l'âge et ses séjours en terre classique, était devenu si grave, si réfléchi, qu'il semblait voué à traduire, comme quelqu'un l'a noté [1], « on ne sait quel sentiment nostalgique du divin ».

Ce n'est pas seulement par les œuvres de ceux qui se sont catégoriquement ralliés à elle que la tradition classique a été conservée à travers tout le XIXe siècle : on la voit réapparaître chez les partisans les plus déclarés du naturalisme. « On retrouve, écrivait Philippe de Chennevières dans une belle « lettre sur le paysage » adressée à Frédéric Henriet [2], on retrouve le culte passionné du Poussin et la

1. Cf. H. Mornand, Ermitage, juin 1894, et la notice sur Louis Cabat lue par Benjamin Constant à l'Institut.

2. Préface des *Campagnes d'un paysagiste.*

pénétration de son esprit dans ce que notre école dernière a compté de paysagistes les plus sérieux, je ne parle pas seulement des systématiques mais des indépendants tels que Marilhat, Bellel, Decamps, J. F. Millet et, si j'osais l'écrire, Courbet lui-même, sans qu'il s'en doute et surtout qu'il l'avoue. » Devant certains spectacles sévères et religieux de la nature, le dessin nécessairement se dégage, s'affirme, et étend son économie à toutes les parties de l'œuvre.

Cette réaction du sentiment classique contre les outrances du romantisme fut assez puissante aux environs de 1840 pour gagner jusqu'à des ateliers qui y semblaient le plus opposés. Le *Crépuscule* de Paul Huet au Salon de 1841 en fut un témoignage; de même, vers la même année, les envois de Troyon et du jeune Daubigny [1]. La réaction recevait en même temps des encouragements de la critique. On trouve, parmi les poèmes de Théophile Gautier, tout un morceau consacré aux envois de d'Aligny, Édouard Bertin et Corot en 1839 [2].

Decamps d'avance était un converti. Les leçons d'imposant équilibre qu'il avait retirées du spectacle soit des vastes solitudes de l'Orient, soit du paysage d'Italie, avaient plié son imagination ardente à une discipline qui le gardait de fixer son analyse sur ces solidités massives et ces contrastes d'ombre et de lumière qu'il aimait, avant de

1. De Daubigny, *Saint Jérôme, paysage*, S. de 1840; de Troyon, *Tobie et l'ange*, S. de 1841. — Huet travaillait alors entre deux séjours à Rome.

2. Fromentin inscrivait vers cette époque, dans un projet de revue rocheloise où lui eût été réservée la rubrique des arts, le nom de d'Aligny à côté de celui de Dupré parmi les artistes à faire connaître à ses compatriotes. Cf. *Lettres de jeunesse*, p. 118.

s'être bien défini à soi-même l'agencement linéaire du site. Bien faire ressortir l'unité générale dans ses traits caractéristiques, c'était se donner le droit d'insister davantage sur la nature propre de chaque chose. Decamps arrivait à réaliser ainsi des œuvres à la fois saisissantes par leur composition et attachantes dans leurs détails : autrement dit, à faire sous la beauté des matériaux sentir la beauté de l'architecture. Si insistant que se montre en ses œuvres le modelé, ou provocantes les reverbérations du soleil, l'attention jamais n'est distraite de l'ensemble, à tel point cet ensemble dès le premier abord s'affirme dans la prédominance du dessin.

C'était donc dans le paysage, en dépit de sa facture anglaise et de ses dehors romantiques, par son goût pour la clarté et la gravité des ordonnances, un classique que Decamps. Ce sentiment de l'unité chez lui est particulièrement manifeste dans le paysage historique. Au lieu de figures se bornant à agrémenter quelque site de rencontre ou à en souligner le caractère, l'œuvre paraît avoir été conçue d'un seul bloc, et l'historien, le visionnaire des temps antiques semble avoir pris le pas sur le paysagiste. Où une mise en scène peut-elle être mieux proportionnée à l'événement que dans la *Bataille des Cimbres ?* Ce choc de peuplades, au long de ces chaotiques gradins d'assises montagneuses, est vraiment une conflagration du monde ; l'Olympe ou la Walhalla paraissent se pencher vers l'issue du combat. Cette célèbre esquisse est seule au Louvre à représenter l'œuvre historique de Decamps. C'est cependant dans ces hautes images du passé (ses dessins sur l'*Histoire de Samson, Eliézer et Rebecca, le Christ traversant le lac*

de Génésareth[1]...) qu'il eut l'occasion de donner le plus d'étendue à son talent, lequel paraît à l'étroit et un peu massif dans le petit cadre du tableau de genre. On sait d'ailleurs combien il aspirait à obtenir de l'État de vastes espaces à décorer, où il aurait pu satisfaire son ambition du haut style, de ce style en considération duquel il vouait à Ingres un si grand culte qu'il regretta toujours de n'avoir pas été du nombre de ses disciples.

La peinture décorative allait offrir à la tradition classique et au néo-classicisme un champ tout à fait approprié à la mise en pratique de leurs principes. Ceux-ci étaient-ils bien applicables à de simples tableaux de chevalet ? A la toile volante, en effet, qui se place où il agrée le mieux à notre sentiment, qui peut, comme le livre de chevet, tenir le rôle d'une âme à portée familière de la nôtre, conviennent ces coins de nature intime où l'artiste a concentré le plus délicat de sa sensibilité. Mais quand le grand dessin, l'ample équilibre des masses sauraient-ils trouver un emploi mieux justifié que mariés aux lignes d'une architecture ?

On avait déjà quelque indice de cette appropriation par le *Baptême du Christ* dont Corot a orné une des chapelles de Saint-Nicolas du Chardonnet; des peintures de Paul Flandrin au-dessus des fonts baptismaux de Saint-Séverin, les frondaisons que Desgoffe a si heureusement associées à l'architecture de Labrousse, aux bibliothèques Sainte-Geneviève et Nationale, pouvaient également la donner à pressentir, et aussi ces regrets exprimés un jour par Decamps de n'avoir pas de murailles à peindre.

1. Musée Condé, à Chantilly.

Imaginons se développant aux parois de salles monumentales l'ampleur des thèmes poussinesques, imaginons-les avec la majesté de leurs ramures, la courbe large de leurs eaux sommeillantes, les fiertés ou les bercements de leurs lointains fermés, avec leurs spectacles de la vie humaine enveloppés dans ce grand sentiment de la nature...

Les calmes synthèses des temps présentées par Puvis de Chavannes dans leur association avec les contrées sont là pour nous y aider, et sans doute leur avons-nous dû de mieux comprendre le vieux maître. Elles ont apporté sa pleine réalisation à cette sérénité de conception plus particulière aux néo-classiques. Elles ont été la transformation, l'aboutissement logique de leur art au sortir d'une époque de rajeunissement visuel, au sortir de l'époque de Corot.

CHAPITRE V

APRÈS L'ÉCOLE DE 1830. CARACTÈRE NOUVEAU DU PAYSAGE.

1. Objectivité. — Ce nouveau caractère particulièrement marqué par l'importance donnée aux figures. — Le paysage chez Millet et chez Gustave Courbet.
2. Daubigny.
3. Vers l'impressionnisme.
4. Influences du développement de la peinture de paysage sur les autres branches de la peinture. — État de cet art aux environs de 1870.

Le paysagiste appartenant à l'école dite de 1830 subordonnait à son individualité la nature. — Romantique, il la prenait pour interprète de son exaltation, la colorait des teintes de son sentiment, lui faisait réaliser les harmonies qu'il se modulait à soi-même. Le paysage ainsi compris a trouvé sa si juste définition chez Amiel, qu'on ne manque jamais de la lui emprunter : il est un « état de l'âme ». — Traditionaliste, prétendant se maintenir dans les préceptes classiques, le paysagiste de 1830 tendait à envisager la nature hors des simples conditions du lieu et du moment ; il corrigeait aussi ses formes et modifiait leur disposition au gré de son concept. Tout autre est le caractère imprimé au paysage par la génération du second Empire.

L'artiste ne se cherchera plus dans la nature ; il s'attachera au contraire à la considérer en dehors de lui, à l'observer dans sa vitalité indépendante, prédominante. Nous

avons vu Théodore Rousseau lui-même engagé dans cette évolution quand, reconnaissant dans le moindre coin, dans le plus humble détail du paysage, une manifestation de la vie universelle, il veut tout exprimer de son modèle, n'en rien altérer, et finit par donner l'impression d'une totale absorption de son être en lui. Cet *objectivisme* aura pour résultat de dégager enfin de ce mystère du crépuscule ou de cette mélancolie de l'automne qui étaient favorables aux épanchements lyriques. On sera plus curieux de reproduire les choses telles qu'en toute heure ou en toute saison, on les voudra saisir dans leurs aspects les plus fugitifs. Ce sera de plus en plus cette poursuite du *moment* dans son effet rare et sous sa couleur spéciale dont avait prévu l'intérêt inépuisable et qu'avait inscrite à son programme la réforme de 1830, mais qui ne pouvait aboutir qu'au prix de bien des essais, et avec l'adhésion du public.

Un trait dominant du paysage sous le second Empire, la marque la plus évidente de son caractère objectif, c'est, lorsqu'il arrive de lui incorporer des figures, leur degré d'importance, de signification. Quand les romantiques lui faisaient interpréter les élans de leur âme, des figures n'y étaient guère que des taches parmi d'autres taches, des tons au milieu du concert des tons. Quant aux bêtes, il valait peut-être mieux qu'elles ne fussent pas précisées davantage, car leur dessin aurait trahi l'inhabileté de ces peintres à les reproduire. Mais depuis, voici s'ériger l'homme avec les animaux au milieu du cadre de la nature. Le but des artistes est d'exprimer non les rapports de celle-ci avec leur être intime, mais avec les autres êtres. L'homme apparaît sur le plan principal, à la place de l'arbre. Il a même

dans certains tableaux un caractère tout nouveau de vérité rustique et il reste comme unifié avec ce sol d'où il vient de surgir.

Devant le rôle plus apparent donné à la figure, il va falloir, si l'on veut conserver au paysage son intérêt et n'en pas faire qu'un simple fond, en aborder plus franchement la réalité, avoir recours à des moyens capables d'exprimer fortement le côté *positif* des choses. Les riches harmonies, parfois trop artificielles, du romantisme ont été apaisées, et l'œil ne demande plus à être ébloui; mais de ces sillons qu'ont regagné de leur pas lent, sous la lumière du matin, les bêtes puissantes de Troyon, sur lesquels Millet dresse sa rude image de l'homme des champs, ou que foule l'attelage nivernais de Rosa Bonheur, ou dont les reflets chauds, sous l'ardeur du couchant, baignent les pieds des moissonneuses de Jules Breton, s'élève la vraie exhalaison des terroirs. De même, des tableaux de Courbet vous arrivera une odeur de fraîche verdure ou d'herbe coupée; et telle scène de vendanges peinte par Daubigny s'enveloppera « d'une lumière chaude, transparente et vineuse portant à la tête comme une fumée de pressoir » (Georges Lafenestre). C'est cette saveur matérielle, même dans ce qu'il y a en elle de perceptible à l'odorat, qu'on voudra accuser par la plénitude de la facture.

Les tableaux de Millet [1] sont ceux où se vérifie le mieux cette transformation du paysage nécessitée par l'importance des figures qui lui sont adjointes. Par l'équilibre et l'ampleur de caractère qu'il lui donne, il le fait participer à leur rythme et s'harmoniser avec leur style. Nulle part, si ce n'est chez

1. Son premier envoi pleinement caractéristique aux Salons eut lieu en 1850 avec *Le Semeur* et *Les Botteleurs*.

Poussin, l'association ne fut aussi parfaitement réalisée. Même désert, son paysage porte la marque de la présence de l'homme, qui y poursuit sa vie de labeur. La terre s'y manifeste bien cette « mère commune de tous les hommes » à qui un ancien rendait hommage en baisant le sol, mère dure mais non impitoyable, qui exige de longs efforts mais ne refuse pas les biens que recèle son sein.

Dès son jeune âge, Millet avait pris l'habitude de la considérer ainsi. L'objectif devant lequel se forma sa vision pittoresque, c'étaient, au bout de la presqu'île du Cotentin, ces champs élevés de Gréville où ses parents étaient cultivateurs, et d'où se découvrait l'étendue de la mer, jusqu'à la courbe de sa ligne d'horizon dessinant la forme du globe. Les travaux agricoles, qui depuis l'origine du monde ramènent les mêmes gestes de l'homme, s'étaient succédé à ses yeux sur cet horizon, évocateur d'universalité. Cette alliance de l'idée de pérennité s'attachant aux actes du laboureur qui se répètent les mêmes depuis que s'ensemence le sillon, à une impression d'universalité se dégageant du site qui les entoure, posa comme le principe fondamental de son art. Les gestes, les attitudes, observés à distance se découpant sur le ciel de ces hauteurs, se révélaient déjà à lui avec cette large et simple plastique qui en accroîtrait la signification. Ce spectacle quotidien établissait dans son esprit sa conception de la « nature-piédestal », qui lui faisait dire : « Tout ce que l'on pose dessus prend de la grandeur. »

On ne manque jamais de tenir compte, dans la recherche des influences ayant agi sur la formation de son talent, de ses lectures fréquentes d'une Bible familiale et de la connais-

sance solide qu'un prêtre lui inculqua des vieux auteurs, Virgile principalement que le peintre lisait dans le texte latin. Il en garda un penchant *littéraire* qui faisait contraste avec les curiosités, les scrupules d'esprit *scientifique* que son ami Th. Rousseau apportait dans la pratique de son art.

Mais surtout l'art de Millet porte les signes évidents de cette éducation classique et traditionnelle. Il témoigne d'une vision de la nature qui n'est pas, comme on l'a souvent constaté, sans analogie avec celle qu'en ont eue les écrivains du XVIIe siècle. Ainsi, chez La Fontaine :

> En est-il un plus pauvre en la machine ronde... ?
> Voyez-vous cette main qui par les airs chemine ?...

Ainsi, chez La Bruyère (sans évoquer encore à propos de l'œuvre du peintre les paysans pareils, sur la perspective des champs, à des « animaux farouches »), cette large échappée sur la campagne : « Quand vous voyez quelquefois un nombreux troupeau qui, répandu sur la colline, vers le déclin d'un beau jour, paît tranquillement... ; le berger, soigneux et attentif, est debout auprès de ses brebis... », où la période en son début a comme l'ampleur et la gravité de cette ligne que trace un paysage de Millet en se découpant sur le ciel ; — où la phrase ensuite se morcelle, se ponctue, semblant imiter la lente avancée, à travers champs, du meneur de troupeau ; « ... il ne les perd pas de vue, il les suit, il les conduit... »

Ce besoin très marqué, et qu'il proclamait du reste, et que les écrivains et les artistes du XVIIe siècle devaient comme lui au culte de la Bible, d'associer au spectacle de la nature

la considération de l'humanité, était déjà l'indice d'un esprit essentiellement classique, d'un esprit frère de Poussin. Une page comme les *Glaneuses* dit une pensée claire, pondérée, ayant conservé les signes évidents de cette éducation littéraire classique ; elle dit bien aussi la persistance de ces souvenirs bibliques à travers lesquels apparaît au peintre l'image de l'humanité. Elle est même à rapprocher de la scène de *Ruth et Booz* peinte par Poussin. Les résultats de l'admiration de Millet pour cet autre Normand, qu'il aurait, disait-il, étudié toute sa vie, y sont aisés à saisir. Dans les deux œuvres règne une sorte de coordination rythmique, sur un fond d'horizon qui porte la pensée vers l'étendue de l'univers. Aux derniers plans de l'œuvre de Millet, les mouvements des botteleurs; plus près dans la composition de Poussin, des chevaux à l'antique foulant le grain sur l'aire. Les images de la nature que nous donnent l'idéalisme de l'un et le réalisme de l'autre sont à la même échelle d'expression morale.

Et Millet, de plus, voit sculptural comme Poussin, mais sans la hantise des modèles de la statuaire antique, par ce sens qui lui est venu directement du spectacle qui s'offrait à sa vue quand il observait à distance les travailleurs sur les terres de labour, un sens qui lui faisait masser la figure en quelques plans d'ensemble. — Il a été le premier à indiquer le parti que la plastique pouvait tirer de cette image du travailleur des champs; à sa suite l'observation des sculpteurs s'est portée sur le travailleur des usines.

Mais ne le prenons que dans sa conception du paysage; constatons-en les tendances vers la généralisation, encore conformes à l'esprit de Poussin. Constatons par exemple



ALEXANDRE DESGOFFE (1805-1882). — ORESTE ET LES EUMÉNIDES.
Peinture (S. de 1841), musée du Louvre, v. p. 152.

(Cliché *Revue Art ancien et moderne*.)

L. CABAT. — Le Lac de Némi et le village de Genzano. Peinture, v. p. 165.

PAUL FLANDRIN (1811-1902). — Les Pénitents de la mort dans la campagne romaine. Peinture (Salon de 1840), v. p. 152-153.

(Clichés *Revue Art ancien et moderne.*)

l'indétermination du lieu où se passe la scène. Bien qu'il ait surtout travaillé aux abords de la forêt de Fontainebleau, les titres de ses œuvres n'y font pas plus allusion que les dénominations du premier aux rivages du Tibre [1]. Son objectif ordinaire, c'était cette plaine de Barbizon ou de Chailly qui déroule une suite banale de terres de labour. Quel caractère il sait dégager de leur uniformité !... « Dans mes tableaux des champs je ne vois, disait-il, que deux choses : le ciel et la terre séparés par l'horizon, puis des lignes imaginaires qui s'élèvent et qui s'abaissent. Je construis dessus, et tout le reste n'est qu'accident ou épisode. » — ...Oui, sans doute, une suite banale de terres de labour : mais quelle gravité il donne au contour terrestre que dessine l'horizon et, à travers l'étendue des glèbes, aux ondulations lentes du sol ! La Déméter de la statuaire antique offrait dans son drapé cette auguste simplicité.

Relevons aussi le caractère de généralité dans les éléments au moyen desquels il détermine les époques de l'année ou les parties du jour. Dans le goût des classiques étaient les synthèses des saisons. Nous leur devons sur celles-ci maintes suites où en sont rassemblés les signes typiques. Millet de même dans ce *Printemps* du musée du Louvre où des arbres en fleurs, un ciel chargé et mouvementé, le sol trempé par les averses, l'arc-en-ciel, constituent une par-

1. On a pu relever entre eux d'autres analogies plus précises : « A la différence près des types et des sujets, qui procèdent d'une conception première tout opposée, fait observer M. Henry Marcel, il est impossible de contester l'analogie de ses pratiques avec celle de Poussin. La relation des figures avec le paysage y est cherchée avec le même esprit, le volume des unes, l'importance de l'autre sont dans un rapport identique ; même préoccupation de la silhouette synthétique, de l'attitude expressive, du geste logique et nécessaire. Il n'est pas jusqu'au format des toiles, à la préférence pour la dimension tiers de nature, qui n'affirment la parenté des deux artistes ». (*Les grands artistes. Millet.* Laurens, éd.)

faite image d'avril. On se représente très bien un été, un automne, un hiver, ou les mois conçus sur ce modèle, et faisant pendants. De même ces fonds lumineux sur lesquels se profilent les figures de ses paysans déploient de ces effets durables et caractéristiques dénommés autrefois « heures du jour » ; ils sont bien différents des effets recherchés par les romantiques, Théodore Rousseau, par exemple, que ne manquait jamais de séduire le particulier ou l'accidentel. Mais quelle intensité ici dans ce flamboiement d'un plein midi ! Là, à quelle vertu poétique n'ont pas été portées les vapeurs dorées du couchant ou argentées de la lune ! Quelle beauté d'enveloppe atmosphérique dans le *Repos des Moissonneurs* du musée du Louvre, reliant au milieu pittoresque ces formes quasi sculpturales ! Quelquefois, c'est comme une signification religieuse qui s'attache à un effet d'ambiance. Dans le tableau de l'*Angelus* Millet aimait à dire qu'il aurait voulu qu'on entendît sonner les cloches ; les ondes du jour expirant, qui en effet, du fond du paysage, semblent apporter avec elles les tintements de l'airain, entourent les deux silhouettes paysannes d'une atmosphère de pieux recueillement.

Le système de généralisation dont il use, loin de retirer son accent à la réalité, la conduit au contraire à sa toute-puissance expressive, l'exalte, mais dans ceux de ses traits uniquement qui importent à la signification de l'œuvre. Ces signes par lesquels se synthétise l'image d'une saison, volatiles marquant le retour des époques de l'année, herse, charrue sur les sillons, ont repris sous son pinceau toute la valeur de leur sens symbolique. C'était du reste un don inné chez Millet : une paire de sabots dessinée par lui en

marge d'un feuillet, cela a tout de suite un caractère évocateur dont la signification déborde l'objet[1].

Cependant, si les tendances de son esprit sont classiques, il ne faut pas oublier qu'il n'a pu se développer en dehors de l'atmosphère de son époque.

Il ne serait pas possible de soutenir, malgré les divergences qui l'en séparent, que l'école de 1830 ait été sans action sur lui. Précisément, n'y a-t-il pas comme la marque et comme le privilège de l'école romantique dans cette intensité des moyens expressifs par lesquels ses paysages soutiennent leur intérêt à côté de ses figures. Elles aussi, ces images des champs où la terre vit, palpite sous l'instrument qui la déchire, où le chaume crépite sous le soleil ardent, où l'air que l'on respire est chargé tantôt de buées qui montent du sol humide, tantôt de la poussière de sillons desséchés, foulés par les sabots des travailleurs, sont (pour rappeler une nouvelle fois ici un des effets de l'influence britannique) de compréhension sensorielle; elles savent, tout en parlant à la pensée, exprimer la saveur matérielle des choses et réaliser le vœu du romantique Jules Dupré quand il disait que « toute œuvre d'art doit partir des sens pour arriver à la pensée, comme l'arbre qui a sa cime en plein ciel et ses racines en pleine terre ».

L'écho de la grande poésie romantique est reconnaissable aussi dans son œuvre. On a trouvé quelque chose du désabusement de René dans sa contemplation mélancolique des choses. Nous avons eu lieu de noter, en parlant

1. On a de lui une page de musique que, dans sa jeunesse, il avait copiée pour le chantre de l'église de son village : aux lettres de l'hymne sacrée il avait su déjà donner de ce caractère.

de l'expression religieuse dans le paysage au XIXe siècle, ce qu'a pu devoir aux sentiments que concoururent à répandre Chateaubriand et Lamartine la conception d'une toile comme l'*Angelus*. De même dans Musset, qu'il nous est montré, en ses années de début à Paris, commentant avec un ami : la plénitude infinie de certaines échappées sur la nature déposa en lui de durables impressions.

L'exemple de son art a été d'un double enseignement.

Il a appris d'abord à dégager des réalités les plus positives les traits hautement expressifs. La leçon a été appréciée par Daumier, son ami, mêlé souvent au groupe de Barbizon, dont l'œuvre picturale et même les fonds dans ses caricatures attestent plus d'une fois le sentiment d'un grand paysagiste. Et c'est encore son style qu'on peut reconnaître, appliqué à l'interprétation de la nature et de la vie orientale, associé à la juste atmosphère des lieux, dans les tableaux sud-algériens de Guillaumet.

Il coopérait en même temps à un grand changement dans l'art du paysage : il brisait le vieux moule néerlandais, si utilisé par les romantiques, par Rousseau. Un paysage n'offrira plus la concavité d'une perspective s'ouvrant au milieu d'un cercle ombreux : il se déploiera en tous sens dans une égale lumière, donnera l'idée de la vastitude qui s'étend en dehors du cadre, à l'infini. L'unité de la composition ne sera plus cherchée dans une combinaison de lignes prévue et artificielle, mais dans l'harmonie universelle elle-même donnée à percevoir dans un fragment.

Le naturalisme de Millet n'a rien de commun, bien que son contemporain, avec le naturalisme de Courbet, et sur-

tout il n'en procède point, comme à le prouver lui-même Millet dut un jour employer toute son énergie. On ne saurait d'ailleurs, dans le domaine des arts, trouver de source précise dont le premier découle, tandis que c'est de tendances antérieures de la peinture, très marquées mais dont le développement fut ajourné, que le second a fait une application trop exclusive.

Gustave Courbet avait pu trouver en effet les principes de sa forte et franche méthode chez deux maîtres dont il fit ses premiers éducateurs, Gros et Géricault[1]. N'était-elle pas en germe dans ce vaste paysage de neige que Gros a déployé derrière le champ de bataille d'Eylau, et qui a toute la vérité d'accent de ceux où le peintre d'Ornans représentera ses hallalis de cerfs? C'est bien la méthode aussi qu'annonçait Géricault par la réalité et la particularité accusée du terrain et du ciel dans ses *Courses d'Epsom* et, dans les *Naufragés de la Méduse,* par ce « paysage de mer » amené pour ainsi dire au niveau de l'œil du spectateur, par ce flot lourd, jaunâtre, sinistre, se mouvant directement devant son regard comme dans les grandes marines du peintre de la *Vague.*

On entrevoit à l'origine de sa conception du paysage cette même enfance délectablement, farouchement campagnarde qui fut celle de son compatriote Proudhon et dont celui-ci nous a laissé un récit que Sainte-Beuve a eu plaisir à mettre en parallèle avec le récit de la jeunesse du Centaure, par Maurice de Guérin (*Nouveaux Lundis,* t. III, p. 160-162).

1. Cf. Georges Riat, *Gustave Courbet*, 1906, in-4°.

Le peintre n'a souci d'exprimer ni comme un romantique le mystère des choses, ni comme Millet le vaste côté de la nature, mais, dans les fragments qu'il présente de celle-ci, il s'attache à faire goûter pleinement la saveur locale, à marquer puissamment le caractère topographique.

Toutes ses audaces dérivent de l'instinct qui le portait, dans le pittoresque, à considérer choses, bêtes et gens sur le même plan. Dans des toiles comme les *Baigneuses* ou les *Demoiselles de la Seine,* si l'image humaine tendait à revêtir un aspect de bestialité, celle de la nature à côté gagnait une extraordinaire force de réalité expressive. Dans la *Vague,* elle prendrait elle-même comme une apparence de personnification animale. Les teintes exactes d'une fraîche végétation, le volume et les nuances réelles d'un rocher gris bleu aux sources de la Loue, le ton véridique d'une eau turquoise entrevue sous les ramures d'une rive de la Seine, ne comptaient pas moins dans son art que la figure humaine puisqu'elle-même n'y avait de valeur que par ces côtés uniquement picturaux. Aussi dans cet ordre d'investigations a-t-il à son actif des découvertes qui ont eu leur importance dans l'évolution de la peinture de paysage.

Son souci d'être parfaitement véridique et de ne transcrire que ce que ses yeux constatent à une heure déterminée de la journée, lui a fait accomplir de notables progrès dans cet art difficile d'exprimer le cas particulier, le « moment », dont les ateliers de 1830 avaient pressenti l'intérêt. Dans le *Cerf forcé* du musée de Marseille, qui nous met en présence d'un effet de crépuscule, « c'est le soir, prend-il soin de préciser lui-même, car ce n'est qu'au bout de six heures qu'on peut forcer un cerf; le jour est à son

déclin; les derniers rayons du soleil rasent la campagne et les moindres objets projettent une ombre très étendue. A la manière dont le cerf est censé augmenter sa vitesse, il semble passer comme un trait, dans un rêve. Son corps est entièrement dans l'ombre. Le rayon de lumière qui le frappe suffit pour déterminer sa forme ».

On sent que sa peinture, si liée qu'elle soit au souvenir des maîtres, voudrait s'arracher à leur influence pour s'inspirer de la seule nature. Ce sont vraiment des profondeurs de forêt qu'il offre à notre vue derrière ce *Combat de cerfs,* c'est une source réelle qui en ce coin solitaire reflète ces rochers et entretient la fraîcheur de ces ramures. Nous sommes hors de l'atelier. Il va falloir expérimenter des procédés nouveaux. Les terrains par exemple, pour s'approcher davantage de leur consistance matérielle, ne convient-il pas, au lieu d'employer les glacis et les frottis, moyens factices et impuissants, de les rendre directement, de les « attaquer » par le couteau à palette qui posera le ton juste convenant à chaque plan, à chaque méplat, à chaque saillie? Il convient aussi de reproduire cette franche lumière qui nous inonde; et la question du plein air se pose.

Deux peintures dans son œuvre marquent le point de départ et l'aboutissement des efforts tentés par lui pour y répondre. L'une et l'autre nous placent sur le bord d'une route où nous voyons, dans la première (1841), peiner des *Casseurs de pierres,* et dans la seconde (1868) un *Mendiant* faisant l'aumône à de plus miséreux que lui. La première aurait voulu nous exprimer un accablant midi pesant sur l'échine de modestes travailleurs, mais l'artiste a eu recours à l'expédient habituel du clair-obscur. Dans

l'autre, au contraire, c'est bien la clarté, telle qu'au dehors, que l'on croit voir rayonner. Dans l'intervalle des deux œuvres l'artiste s'est peu à peu dégagé de cette facture charbonneuse qui fut tant reprochée à ses premiers tableaux. Il s'est rendu deux fois (en 1854 et 1857) dans le midi de la France, chez son ami M. Bruyas, de Montpellier, il a été impressionné par le jour de ces régions qui ne souffre aucun voile, se joue sur tout, pénètre partout, et sa palette depuis s'est éclaircie. C'est, dès 1857, le beau jour d'été sous lequel les *Demoiselles de la Seine* nous sont montrées allongées dans la tiédeur de l'atmosphère, sur le bord de l'eau, qui scintille. Ce sont ensuite ces marines peintes à Trouville et à Etretat, aux grands ciels déversant leur radieuse clarté sur l'étendue glauque de la mer. C'est la sérénité qui inonde la route, dans le *Retour de la Conférence* (1862). Soit que les contemporains se trouvent déroutés devant son parti de supprimer les ombres, soit qu'il demeure encore impuissant à réaliser toutes ses intentions, on lui reproche parfois, comme à l'occasion de sa *Remise de chevreuils*, de perdre le sens de la perspective aérienne. Il n'en a pas moins imposé la solution de cette énigme du *plein air* à la génération des chercheurs qui va suivre.

Nous aurons donc à tenir compte de ce que cette génération a dû aux tentatives personnelles de Courbet.

Un peintre a mis à nu sa sensibilité telle qu'elle s'offre à toutes les influences de la nature, a découvert tous les points par où celle-ci peut avoir prise sur lui et l'affecter. Cette docilité de la nappe d'eau, dans nombre de ses paysa-



PAUL FLANDRIN. — SOLITUDE.

Peinture (Salon de 1855). (Musée du Louvre), v. p. 153.

(Cliché *Revue Art ancien et moderne*.)



COROT (1796-1875). — L'ÉGLISE DE MARISSEL (PRÈS BEAUVAIS).
Peinture 1866 (Collection Moreau-Nélaton), v. p. 201.

ges, à marquer les moindres mouvements de l'air, à répéter toute ombre ou lueur, ou toute couleur, c'est la sienne propre. La campagne qu'il nous présente sous un ciel toujours voilé, nuancé, qui étend sur elle beaucoup de douceur et de mélancolie rêveuse, ne fait pas seulement le charme de notre vue; elle nous séduit encore par ses effluves, ses bruits perçus dans l'air, dans les feuillages, à travers le silence de ces nappes d'eau. Paysages encore de « compréhension sensorielle ». Vous respirez la brise qui se parfume aux ramures de ces arbres en fleurs; de ce marais vous arrive un arome de feuilles mouillées; vous humez véritablement le souffle marin en face de cette verdure drue et intense, saturée de sucs salins... Ce peintre, c'est Daubigny.

Parmi les premières impressions de sa vie d'artiste, il avait ressenti la grandeur des horizons romains. Bien que par toutes ses tendances, comme par l'exemple de son père, paysagiste demeuré de l'école des petits réalistes du premier Empire, il fût porté vers l'observation des choses prochaines, et familières, il n'avait pas résisté, au début de sa carrière, à la tentation de visiter les terres classiques. Sans doute cette vieille méthode de l'éducation pittoresque qui consistait à aller se poster devant les endroits célèbres de la campagne italienne, vous amenait en face de motifs dont des générations d'artistes avaient dégagé le caractère et où il était difficile de découvrir de nouvelles beautés; du moins vous proposait-elle pour modèles non des peintures anciennes de paysages, mais la nature. Elle ne vous inculquait pas nécessairement un faux goût du style. Vous aviez devant les yeux, si vous saviez voir, une contrée qui, par

la configuration de son sol et la douceur infinie de sa lumière, vous initiait à la fois à l'enchaînement simple et harmonieux des plans et au charme de l'atmosphère, deux qualités précieuses à posséder pour tous, et qui trouvent simultanément leur emploi dans l'interprétation des sites les moins ambitieux, les plus opposés de caractère à ces augustes sites romains. Nous avons les exemples de Corot, de Français (à côté desquels nous pouvons rappeler, pour le contraste, le cas tout différent de Louis Cabat, qui, pour avoir débuté par une application ingénue et charmante à nos régions de la manière serrée, complexe, propre à Hobbéma, n'a pas su dans ses sites italiens renouveler sa vision et se dégager de l'obsession assombrissante des vieux tableaux); nous avons enfin l'exemple de Daubigny.

Il avait dans les dix-huit ans quand il fit ce voyage en Italie, dont, quoi qu'on en ait dit, il y a lieu de faire état dans l'examen de son talent. Il y vécut près d'une année entière, séjournant longuement à Subiaco et près des cascades du Teverone, dont il connut le frais, souple et gracieux décor de verdure, habituant sa vue aux molles lignes des pentes apennines, s'imprégnant de la suavité de cette atmosphère qu'autrefois l'œil de Corot avait si délicieusement analysée. Les deux artistes pourraient un jour se lier d'amitié; leurs talents, différents, ne seraient pas en opposition. Leur formation est un des points par où ils se tiennent et se séparent des autres réalistes de leur temps. Derrière leurs interprétations les plus indépendantes, les plus personnelles, il se marquait bien une origine classique dans ce large schéma sur lequel ensuite s'exerçait avec aisance leur pinceau, dans cette ampleur du dessin, ce

déroulement de la ligne par lesquels Daubigny déterminait les caractères d'un site. C'est un artiste ayant longtemps arrêté son regard sur la calme eurythmie des mouvements du sol, dans l'*agro romano*, qui a été séduit un jour, dans le Dauphiné, par des motifs d'une aussi grave simplicité d'ordonnance que la *Grande vallée* et l'*Écluse* d'Optevoz. Il y a là comme la réapparition de l'empreinte romaine.

Cependant, né en 1817, Daubigny, qui n'avait qu'un lustre de moins que la génération de Th. Rousseau, L. Cabat et Jules Dupré, ne rompra pas toute attache avec cette grande famille de 1830. De ses images de la nature s'élève parfois un chant romantique, lequel, aux dernières années, se portera vers la gravité et la profondeur. Si l'on cherchait parmi cette génération de 1830 un symptôme annonçant cette sensibilité si fine et si particulière de Daubigny, on ne les découvrirait pas dans les peintures proprement dites; mais une description comme celle-ci, dans un ouvrage du temps, ne donne-t-elle pas le droit de dire que cette sensibilité commençait déjà à se faire jour, qu'elle était au moins en germe dans les aspirations pittoresques :

« C'était à Auteuil, un jour d'avril; dans un petit chemin prolongé dont la terre était rouge et tendre nous nous promenions solitaires; la saison peu avancée n'avait jeté au front du taillis qu'un millier de feuilles qui pointent et ne sont pas poussées encore. Nous avions dans toute la longueur de l'allée un fond de ciel, clair sans un seul nuage, sans rougeur vive et sans étoile; nous n'allions ni du côté du soleil couché ni du côté de la lune levante. *Quelque chose de vague, de fuyant, d'indécis, de clair-obscur et de clair-semé composait cette vue et ce moment;* une douce

vapeur rousse végétale était répandue sur tout cela... »

C'est plus marqué dans la diversité de ses nuances que du Corot, plus suave que ne saurait l'être du Rousseau; ne dirait-on pas comme du Daubigny? Or, c'est ce passage de Sainte-Beuve, dans *Volupté,* auquel nous avons déjà fait allusion et qui date de l'époque où, poète et romancier, sacrifiant au goût du pittoresque, il fréquentait avec V. Hugo les ateliers, celui notamment de L. Boulanger [1].

D'une inspiration assez sèche dans son classicisme emphatique qu'il avait rapportée d'un premier séjour dans le Dauphiné (un *Saint Jérôme dans le désert* au fond d'une gorge rocheuse), et qui fut en 1840 son second envoi aux Salons, Daubigny était passé au romantisme de son *Carrefour du nid de l'Aigle dans la forêt de Fontainebleau,* romantisme toutefois tempéré par la leçon de Ruysdaël; ses tendances instinctives vers la nature familière ne se manifestaient guère encore que par divers travaux en eaux-fortes et en gravures sur bois; il en était, en 1848, à cette sorte de compromis entre des formes différentes qu'est sa *Vue des bords du Cousin près d'Avallon*, quand l'exemple de Courbet vint influer sur son orientation.

Si provocantes que parussent les crudités de Courbet, elles n'en opposaient pas moins aux artifices de mise en scène et aux fantaisies de la palette la saveur de la réalité vraie et solide. Daubigny commença par abandonner ces systèmes surannés de composition, ces arbres ou ces ro-

1. N'étaient-ils pas aussi comme du Daubigny ces fameux « coteaux modérés » qui faisaient le repos et le charme de sa vue chez ses amis de Précy-sur-Oise?

chers en portants de théâtre dont les romantiques, même Rousseau, continuaient encore à user fréquemment. Il fit le pas décisif et libérateur. « Ses tableaux, constatait un jour Théophile Gautier, sont des morceaux de nature coupés, enfermés dans des baguettes d'or. » Il adopta même un parti qui n'avait jamais encore été poussé aussi loin, même par le peintre d'Ornans, le parti du travail en dehors de l'atelier. Il arriva à ébaucher tous ses tableaux sur nature. Ce n'était plus avec de petites toiles aisées à transporter qu'il s'en allait aux champs, mais avec de grandes, qui parfois même atteignaient trois mètres. Pour les bords de rivière il se ferait construire ce fameux bateau-atelier, — le « Botin », — qui lui permit de les avoir directement sous les yeux et de les copier dans leurs aspects et sous les colorations les plus instantanées.

Bien que Courbet (de trois années plus jeune) fût un aîné par la réputation et qu'en 1855 on menât grand bruit au sujet de l'exposition particulière de ses œuvres tandis que celles de Daubigny, à l'Exposition universelle, étaient tout juste mentionnées, celui-ci n'en avait pas moins produit (en 1852) le tableau de la *Moisson*. « Le blé, comme l'écrivaient les de Goncourt, n'était jamais venu sur la toile plus hâlé, plus crépitant, plus vrai, par l'atmosphère brûlée du mois d'août. » Jamais non plus n'avait-on peut-être peint encore la perspective des champs avec cet illusionnant effet d'étendue et de libre aération. On est là en avance de plus de vingt-cinq années sur les fonds célèbres donnés à son tableau des *Foins* par Bastien Lepage. C'est que ce vaste horizon, qui a été peint presque en ébauche, produit l'impression du morceau de nature copié sur le vif, tandis qu'au

contraire le rendu moins personnel et moins vibrant des premiers plans paraît se ressentir du travail de l'atelier. Toute la partie des lointains plaidait vraiment ces droits dont il sera fait grand abus dans la suite, ces droits pour le peintre de ne pas pousser son œuvre jusqu'à l'achèvement quand il a conscience d'avoir réalisé toutes ses intentions.

Courbet ne séduisait pas seulement Daubigny par l'exemple de son désir d'entière subordination à la réalité, de son mépris pour tout artifice de mise en scène; Daubigny fut tenté aussi par la technique du maître praticien : Castagnary nous dénonce dans ses tableaux qui, comme le *Château-Gaillard,* datent des environs de 1867, l'emploi de ce couteau à palette dont l'artiste franc-comtois faisait un usage constant et tirait la plus grande partie de ses finesses de tons et de ses transparences.

Le peintre de la *Moisson* n'est pas du reste de ceux qui se confinent et s'immobilisent dans une conception uniforme. De ses deux *Printemps* (1856 et 1868) la douceur allègre et fraîche du second, qui contraste avec le rendu un peu massif ou, qui s'est alourdi, assombri, du premier, témoigne de l'influence de Corot.

C'est vers 1852 que Daubigny avait contracté amitié avec le peintre des *Matinées*. Il l'avait eu pour compagnon dans ce second voyage dans le Dauphiné d'où il rapporta les motifs de ses trois grands paysages d'Optevoz, le *Marais*, *l'Écluse*, *la Grande Vallée*. L'exemple réciproque qu'ils se donnaient par leur travail en commun eut-il pour effet, quant à Corot, d'augmenter à ses yeux le prix de la pure réalité? aux yeux de Daubigny, il eut celui de la

présenter davantage sous la dépendance de l'atmosphère.

Ce contact peut bien avoir été aussi pour quelque chose dans l'origine de ces résumés, ces synthèses d'impressions dont il va de plus en plus se contenter. En même temps que son pinceau devient plus expéditif, sa couleur se fait plus fluide, ses terrains perdent de leur assiette solide et méritent parfois d'être comparés par Théophile Gautier « à de la terre glaise pétrie avec de la laine hachée » ; toutes formes tendent chez lui à s'effacer, à se fondre dans un effet momentané d'éclairage et d'harmonie générale. « Il est dans la nature des effets, des heures, des impressions qui ne posent pas pour le peintre et devant lesquels l'artiste qui n'a pas dompté toutes les difficultés de son art sent douloureusement son impuissance. C'est cette suprême évolution qu'il a voulu accomplir », nous apprend Frédéric Henriet, son disciple. « Ne voulait-il pas en effet résumer des impressions au lieu de peindre des coins et des morceaux, substituer aux tons positifs des colorations modifiées et relatives, sacrifier un peu de la vérité littérale pour faire la part plus large à l'interprétation? »

Une transformation s'opérait en même temps dans la sensibilité du peintre. Son talent tournait à la vigueur sombre, et l'on voyait des motifs familiers comme le *Village près de Bonnière* ou la *Maison de la mère Bazot à Valmondois* revêtir à ses yeux un caractère de mâle sévérité. Le paysage d'éclairage lunaire surtout semblait répondre chez lui à ce nouvel instinct; il se plaisait dans ses effets et leur a consacré des études qui comptent au nombre de ses morceaux les plus audacieux.

C'est à cette dernière physionomie de Daubigny que,

sans le nommer, Fromentin fait allusion en 1875 dans un passage des *Maîtres d'autrefois* : « Vous pourrez, en parcourant nos salles d'exposition, dit-il, apercevoir çà et là des tableaux qui s'imposent par une ampleur, une gravité, une puissance de gamme, une interprétation des effets et des causes, où l'on sent presque la palette d'un maître..... La grâce en est absolument absente, mais la donnée en est forte, la couleur profonde et sourde, la matière épaisse et riche, et quelquefois une grande finesse d'œil et de main se cache sous les négligences voulues ou les brutalités un peu choquantes du métier. » C'est l'impression de Fromentin venant d'étudier chez eux les anciens paysagistes de Hollande; il reconnaît dans l'état présent du talent de Daubigny « le seul coin de la peinture française actuelle où l'on soupçonne encore leur influence ». Un séjour aux Pays-Bas en 1871 n'avait pas été sans agir en effet sur Daubigny et lui procurer quelques solides formules pour ses nouvelles conceptions.

Tous ces indices d'influences successives qui se découvrent dans son œuvre permettent difficilement d'en résumer le caractère. Depuis ses débuts, où il a reçu de son séjour en Italie l'empreinte du traditionalisme classique, il a été réaliste et s'est ressenti de l'exemple de Courbet, puis il s'est ouvert à l'action de Corot, puis sa virtuosité d'artiste rompu à toutes les difficultés lui a fait chercher des combinaisons nouvelles d'après des palettes anciennes, et, se modulant à soi-même de mystérieuses harmonies, il a semblé remettre en honneur la formule subjective des romantiques.



COROT. — SOUVENIR DE MORTEFONTAINE.
Peinture (Salon de 1864). (Musée du Louvre), v. p. 159.



COROT. — L'Étoile du Berger.
Peinture 1864. (Musée de Toulouse), v. p. 159.

Un paysage ayant, en 1874, figuré dans une exposition de « peintres d'avant-garde » sous la désignation de « Soleil levant, impression », ce dernier terme parut à un visiteur si bien applicable à la production générale de ces peintres, qu'il les dénomma par dérision « impressionnistes ». L'appellation fit fortune, et ceux-là mêmes qu'elle devait servir à réprouver, par esprit de défi l'adoptèrent [1].

Même entendue dans un sens favorable, elle n'était cependant pas conforme à toute la vérité. Elle dénonçait des ébauches superficielles là où l'artiste ne se détournait de l'intime structure des choses que pour s'attacher aux manières diverses dont elles sont affectées par la lumière, là où toute son attention se concentrait sur le domaine de l'atmosphère, tel qu'il s'offre dans le plein jour ou hors de l'atelier. Le terme n'était juste qu'en ce que, rien n'étant plus changeant que la lumière, certains de ses effets, instantanés, éphémères, ne peuvent être rendus qu'à titre d'impressions. Mais cette négligence si blâmée n'était qu'un faux air auquel il fallait le temps de s'habituer; cette juxtaposition de tons que l'on croyait un peu à l'aventure était parfois le résultat de longs calculs, d'investigations presque scientifiques, répondant à la conviction qu'il n'est possible de saisir la lumière qu'en la décomposant.

Il s'agissait donc, pour cette nouvelle école, d'aborder hardiment la nature dans le plein air, c'est-à-dire de la regarder avec des yeux neufs, telle qu'elle avait pu appa-

1. Ce visiteur était le rédacteur du *Charivari*, Louis Leroy, qui donna pour titre à son compte rendu : « l'Exposition des Impressionnistes » (*Charivari*, 5 avril 1874). Lui-même, dans les *Pensionnaires du Louvre* (1880), revendique la paternité de ce mot.

raître aux Primitifs, dont la vue n'était pas influencée, obscurcie par les recettes usées des générations antérieures, telle que, par exemple, dans cette limpidité où rayonnent les coteaux de la Touraine, sous le pinceau délicat de Jean Fouquet. Ce n'était pas de la veille que se sentait le besoin d'un semblable parti. On pourrait citer les observations qu'Oudry avait entendu faire à son maître Largillière sur « les effets de la nature et notamment sur ces couleurs fuyantes, si douces, si agréables, *si participantes de l'air,* qu'on ne peut décrire » ; et n'avons-nous pas vu, en pleine époque de David, un critique regretter que « l'effet difficile du plein air n'ait pu être tenté en peinture » ?

Le plein air et l'inattendu, les particularités, la variabilité de ses effets. Dans l'opposition des ombres aux clairs, plus d'ombres qui ne soient transparentes et colorées. La transformation incessante des teintes sous l'influence du nuage qui passe, des brumes, des fumées, des poussières qui s'interposent devant le soleil. Ce mouvement toujours qu'est la lumière par sa vibration. Et l'image incertaine de la forme elle-même qui semble aussi en mouvement sous cette lumière mouvante...

C'était là du reste une condition vitale pour le paysage réaliste, le « paysage-portrait », comme on le dénommait vers la fin du premier Empire. La transcription littérale d'un site n'avait plus sa raison d'être après l'invention de la photographie, et celle-ci eût porté un coup fatal au paysagiste qui prétendait dans son observation tenir le rôle d'un témoin impartial, s'il ne se fût attaché à saisir précisément ces nuances complexes qui échappent à l'instrument de l'opérateur.

Il se courait par contre un grand danger, car s'absorber dans cette observation en négligeant les dessous et le dessin qui les établit fermement, donner une importance exclusive au rôle de la lumière, c'était risquer de tourner à l'inconsistance et de se perdre dans l'impondérable.

Cependant cette évolution paraît avoir été si naturelle que nous pouvons constater aujourd'hui que l'impressionnisme ne fut pas l'aboutissement d'un courant isolé, mais qu'on s'y acheminait simultanément par plusieurs voies.

Nous avons vu qu'ils y avaient prédisposé nos peintres, ces Anglais qui vinrent au temps de la Restauration mettre en émoi les ateliers, communiquer à une jeunesse ardente leur vision d'aquarellistes, et par là lui enseigner à appliquer à la peinture à l'huile les procédés expéditifs et transparents de l'aquarelle, à tirer un parti expressif de la tache dans un tableau de paysage.

Il n'est pas paradoxal de soutenir que l'impressionnisme était comme « en puissance » chez ces éducateurs. Si un jour on arriverait chez nous à toute la finesse de perception qu'il faut pour distinguer dans sa « complexité mouvante » le même objet paraissant simple et immobile, si l'on parviendrait à le saisir avec les « myriades de lueurs fugitives » dont l'atmosphère le recouvre, « toujours en train de se défaire, de muer », « composé de frémissantes parcelles de lumière et d'ombres colorées », dès 1820, du temps des éblouissants Turner, cette subtile faculté était déjà le partage de celui qu'on a dénommé « le poète des poètes », de Shelley; si bien que pour la caractériser, nous n'avons eu qu'à nous servir des propres termes appliqués par un écrivain de nos jours au sentiment de la nature chez l'auteur de

la *Sensitive*. (Chevrillon, *Études anglaises*, 1901, in-16, p. 83-84.)

Cette faculté, il y avait, de l'autre côté de la Manche, comme une prédisposition locale à lui donner naissance.

Ce n'est pas en vain qu'un œil d'artiste y voit se succéder tant d'effets imprévus et fugitifs produits par les éclaircies d'un ciel habituellement chargé et mouvementé. Ceux de nos impressionnistes à qui il est arrivé de franchir le détroit, Pissaro et Claude Monet, par exemple, durant les événements de 1870-71, n'ont pas manqué de rapporter des œuvres où s'étaient exercés avec une jouissance manifeste leurs dons de sensibilité et d'acuité visuelle. Et ne semble-t-il pas que l'un d'eux, Sisley, étant Anglais, s'était trouvé par là même une recrue assurée d'avance à leur groupe ?

Une fois passé leur engouement pour la peinture d'outre-Manche, les peintres vont se tourner pour une longue période vers la doctrine néerlandaise, et cette doctrine leur imposera trop le souci de la forme solide pour ne pas les garder de sacrifier celle-ci à l'attrait des notations purement atmosphériques. Théodore Rousseau, dans une lettre écrite à Guizot en 1836, parlait bien déjà de l'intérêt qui s'attache « à l'assimilation de l'air avec ce qu'il fait vivre et de la lumière avec ce qu'elle fait éclore », mais, entre tant de ses essais audacieux, de ses pointes d'analyse poussées dans toutes les directions, c'était un problème dont il ne se hasardait pas encore à chercher la solution.

Il s'y consacra seulement dans les dernières années de sa vie. Le problème finit même par constituer le principal sujet de ces trois toiles qu'il défaisait et modifiait sans cesse, le *Four communal*, la *Ferme dans les Landes*, le

Village. Dans l'école du plein air, reconnaîtrait-on au rendu de la lumière une prépondérance plus absolue que lui à cette époque où il le définissait le « modelé de l'infini » ? On ne pouvait manquer de rencontrer dans ces parages d'un art avancé un peintre aussi curieux de soumettre à l'expérimentation de son pinceau tous les aspects de la nature[1]. Un tableau comme ces *Chênes* de la collection Thomy-Thiery où il s'est attaché à adjoindre à la fermeté des dessous le système des taches, et à répandre ainsi sur la permanence des formes le frissonnement de l'heure fugitive, montre bien que les impressionnistes ont, à lui aussi, été ses tributaires. De même que par ces visées dernières de son art il demeurait le tributaire de ces Anglais qui étaient venus, dans ses jeunes années, marquer de leur empreinte les ateliers romantiques.

Dans cette évolution vers l'impressionnisme il faut tenir compte aussi des influences venues de la peinture orientaliste. L'exemple d'Eugène Delacroix est là pour nous montrer comment ce contact avec l'Orient a pu avoir pour effet de noyer en quelque sorte les conventions invétérées qui s'interposaient devant la vue, dans la source même des pures colorations. Si nos paysagistes avaient pris modèle sur la progression suivie par ses œuvres, ils auraient moins tardé à se dégager des bitumes assombrissants pour s'intéresser à la diversité des reflets qui se jouent sous la libre clarté. L'auteur des *Massacres de Scio,* qui avait déjà appris de l'exemple de Constable à substituer aux

1. Th. Gautier nous raconte qu'il l'avait entendu dire à ceux dont les audaces de la nouvelle école soulevaient les protestations : « Prenez garde, Messieurs, nous ne sommes peut-être à notre façon que des ganaches romantiques. » *Histoire du Romantisme.*

teintes plates le système des hachures, fut totalement converti à ce système par la constatation que lui donna lieu de faire son voyage au Maroc et en Algérie, accompli en 1832. Ces tapis, ces étoffes, ces faïences du Moghreb, dont les couleurs intenses, et même criardes si on les prend isolément, viennent se fondre sur la rétine en des teintes d'une délicatesse extrême, le fortifièrent dans sa conviction qu'on pourrait tirer le plus grand parti de la juxtaposition des tons, en se fiant au mélange optique pour restituer la liaison entre les touches. Son séjour de cinq mois en Afrique fut pour lui une révélation, dont se ressentit sa peinture. Il se trouva mieux préparé qu'aucun autre à profiter dans la suite des découvertes de Chevreul sur le contraste simultané des couleurs et sur l'action réciproque des complémentaires ; de fréquentes allusions y sont faites dans son *Journal*. On sait toute l'importance qu'ont attachée aussi à ces découvertes les impressionnistes. Cependant l'exemple de Delacroix n'a été invoqué par eux que tardivement et par le parti le plus avancé et le plus rigoriste du groupe[1]. Le peintre des *Femmes d'Alger* n'a donc pas été leur inspirateur direct. Mais l'évolution suivie par lui n'en est pas moins à noter au nombre de ces tendances qui depuis longtemps déjà annonçaient et préparaient leur méthode.

Le facteur décisif a été le réalisme de Courbet.

En posant en principe qu'il faut reproduire la nature telle qu'elle s'offre directement à la vue, la présenter en des fragments dont on doit porter l'accent de vérité à son

1. Et à la suite de la publication du *Journal* (1893-1895) et de ses étonnantes notations, notamment sur le plein air (septembre 1856). — Cf. Paul Signac, *De Delacroix à l'Impressionnisme*, 1900.

maximum d'intensité, que le seul critérium pour estimer à sa valeur une peinture est sa confrontation avec la pure réalité, le maître d'Ornans faisait le spectateur juge de l'intervalle qui séparait encore de celle-ci le tableau, juge de l'appropriation de ces procédés traditionnels dont lui-même ne s'affranchissait qu'avec peine. Son art avait le don d'inciter celui qui l'analysait à tenter à son tour des conquêtes personnelles sur le domaine du monde visible. Courbet fut un praticien qu'il était utile de voir à l'œuvre.

Il enseignait, nous l'avons vu, à modeler par plans, à localiser chaque plan dans son ton propre. La correspondance de Boudin avec Claude Monet montre à quel point celui-ci fut curieux d'être initié à ces procédés de facture. La question passionnante entre toutes était celle du plein air ; c'était le point épineux quand on confrontait le tableau avec la réalité ! Et l'on voyait le peintre de la *Remise de chevreuils* supprimer de plus en plus l'opposition traditionnelle entre les ombres et les clairs... Lorsqu'on finit par trouver que le seul moyen de saisir dans sa libre et légère clarté la lumière du jour était de pénétrer ses éléments constitutifs, de détailler les tons en lesquels elle se décompose en se heurtant aux surfaces, et par là de rendre perceptibles ses vibrations, il revenait à Courbet d'en avoir au moins fait sentir la nécessité absolue, si l'on voulait porter à tout leur effet les principes d'art établis par lui.

Cependant un paysagiste qui s'était tenu en dehors de tout programme révolutionnaire, Corot, acheminait de son côté aussi vers la formule impressionniste, où l'on voyait arriver en même temps Daubigny, qui représente, à la fin de sa carrière, l'extrême audace précédant immédiatement

la rupture avec la technique consacrée. Ils allaient même être les deux principaux maîtres dont les peintres de l'école nouvelle se donneraient pour les héritiers.

A quoi avons-nous vu Corot occupé tandis qu'à Paris, sous l'influence anglaise, le sens pictural de ses jeunes confrères s'ouvrait à la perception des taches, en ces années 1825 à 1828 d'où datent ses premières études italiennes? « Quand on pourrait dire, écrit M. André Michel de l'une d'elles, le *Forum romain* qu'on peut voir au Louvre, comment les modulations infiniment délicates des tons de brique ou de pierres saumonés, orangés, ardoisés, çà et là soutenus d'impondérables demi-teintes discrètement nuancées de vert et de lilas, chantent harmonieusement dans la transparence et la splendeur calme de l'air... aurait-on donné, avec des mots, la sensation de ce que les mots n'ont pas, après tout mission de rendre sensible? » Lui aussi travaillait donc à l'affinement de sa vision; sur le juste aspect des formes observées dans l'air et la lumière, sur cet exact dosage de clarté que comporte chaque teinte discernée à son plan, il réalisait de véritables découvertes, ces découvertes sur les *valeurs*, dans leurs finesses et leurs accents, qui sont à la base de son art.

Si dans sa peinture on ne domine guère de vastes horizons, si, selon ce qu'il disait lui-même, il n'a pas comme Rousseau le vol de l'aigle, l'air n'en est pas moins son élément propre comme il est celui de l'alouette, à qui il se comparait et qui s'y baigne avec délices. L'ayant analysé, approfondi dans les lois de son action, il parvient, dans des tableaux exécutés hors de l'atelier, sous la dictée même de la nature, à en consigner les effets les plus fugitifs :

témoin cette toile de la collection Moreau-Nélaton peinte aux environs de Beauvais, devant le village de Marissel, où il a voulu reproduire un ciel d'avril qui était en continuelle transformation. C'était là une de ces gageures qu'à sa suite auraient à cœur de tenir les impressionnistes et dont lui revient la priorité, comme au premier peintre de l'heure.

Mais le moment de la journée où sa subtilité visuelle se fait la plus impressionniste, c'est l'heure crépusculaire, celle où les choses se dégagent de l'ombre comme celle où elles vont s'y ensevelir. On ne saurait mieux faire pour caractériser cette subtilité que de se servir des termes avec lesquels Émile Montégut, dans *Heures de lecture d'un critique*, réussissait à définir le charme enveloppant et mystérieux d'une poésie anglaise du milieu de XVIIIe siècle, l'*Ode au soir* de William Collins : ce qui une fois de plus nous montre combien l'instinct impressionniste se trouvait déjà dans la sensibilité britannique. « Ces mots tout chargés d'ombre et tout légers de lumière... », commence le critique : nous dirons des crépuscules de Corot : ces touches « toutes chargées d'ombre et toutes légères de lumière ont la valeur de souffles, d'haleines, de murmures, de brumes transparentes derrière lesquelles tremblent les objets... Il n'est pas possible d'exprimer à la fois avec une précision plus flottante et un lâché plus net ce spectacle sans substance du soir dont l'air et la lumière composent les éléments visibles et insaisissables ».

De pareilles œuvres de Corot étaient de celles où Daubigny, devenu son ami, devait puiser ce goût pour l'impression directe et juste dont témoignent les productions de la dernière phase de son talent. Mais il n'y montrait

pas la même mesure, aimait une certaine violence dans ces effets fugitifs. C'est ainsi qu'au contraire de Corot, qui déclarait n'y rien comprendre, il ne fut pas déconcerté par les licences de la nouvelle école. Il put même reconnaître des disciples en ses fondateurs, dont quelques-uns, établis à Valmondois, l'observaient œuvrant en plein air.

Ne fut-il pas à un moment entraîné par leur exemple? De séjours qu'il fit sur les bords de la Tamise (en 1867 et 1871) il rapporta moins des tableaux que des notations, qui semblent ratifier les principes d'exécution les plus libres et les plus osés. Toutefois, plutôt que l'analyse, ce qu'il y poursuivait, c'était la synthèse où l'on se propose d'arrêter dans leurs lignes et leurs teintes sommaires la physionomie imprévue et momentanée de larges ensembles.

Il est un autre artiste que ses tendances inclinèrent vers l'impressionnisme, c'est Charles Chintreuil. Il s'empressait, dans ses débuts difficiles, d'aller recueillir les avis de Corot, lorsqu'un jour il reçut celui-ci, exprimé avec ce ton de jovialité cordial et sans façon habituel au vieux maître : « A présent, mon amour, il faut marcher tout seul. » Et pour Chintreuil *marcher tout seul*, ce fut s'engager au milieu des complications aériennes les plus indéchiffrables : mélange avec les premières lueurs de l'aube des dernières clartés astrales, mélange avec le soleil des buées matinales ou de la pluie... et s'engager là d'un pas quelquefois hésitant, mais si persévérant dans sa témérité, qu'en 1863 Chintreuil figurait parmi les exposants les plus notoires à ce « Salon des Refusés » dont on a fait le point de départ de l'histoire de l'Impressionnisme.

Quand la peinture de paysage arrive à la fin du second Empire, elle a, depuis les dernières années du XVIIIe siècle, décrit un cycle glorieux.

Dans une première étape, elle avait évoqué parfois des sites sauvages jusqu'au farouche, sur lesquels pesaient des nuages menaçants, où la physionomie de l'arbre apparaissait comme chargée des passions de l'âme humaine, qui alors communiquait à toutes choses son lyrisme. Mais ensuite la nature, cessant de demeurer un clavier sous les doigts de l'artiste, a dominé celui-ci par ses aspects et lui a imposé son image véridique, telle que dans la succession des saisons, la lumière changeante des heures, la diversité des climats. Le paysage a atteint dès lors à un développement dont la conséquence a été capitale pour l'art français.

Cette conséquence, c'est la mort des abstractions et le triomphe du naturalisme, si l'on entend par ce terme le continuel appel à la poésie de la nature.

C'est dire que le paysage a tout envahi. Girodet avait-il bien mesuré la portée de son dire quand le plaisir de dessiner la campagne italienne lui faisait écrire de Naples, en 1792 : « La peinture de paysage est un genre de peinture universel auquel tous les autres sont subordonnés, parce qu'ils y sont tous renfermés » ? Des tableaux de Titien ou de Rubens lui eussent aisément prouvé qu'il ne se trompait pas, mais c'était là bien davantage l'expression de ce qui allait devenir après lui la plus sûre vérité. « On ne saurait dire à quel point le grand jour des champs entrant dans les ateliers y produit de conversions et de confusion », déplorait Eugène Fromentin; « le plein air, la lumière diffuse, le *vrai soleil*, prennent aujourd'hui dans la pein-

ture une importance qu'on ne leur avait jamais reconnue ».

Cependant le paysage, tandis qu'il sortait ainsi de son cadre propre pour pénétrer dans tous les genres, voyait s'amoindrir sa valeur expressive. En ne cherchant plus que la réalisation du plein air, on renonçait aux visions émues et profondes qui s'obtiennent par le clair-obscur. On se trouvait comme replacé au point de départ de cette évolution dont les phases se sont succédé à nos yeux, ramené à ce goût pour les colorations riantes et légères témoigné jusque dans leurs interprétations de la nature par les peintres du XVIIIe siècle.

Les choses cessaient en même temps d'être envisagées dans leur vie organique ; elles ne l'étaient plus que, sur des terrains trop souvent inconsistants, dans les dehors de vie générale qu'étend à toutes les surfaces la modulation des valeurs et des reflets. Enfin, comme on ne communiquait plus avec elles par ces effluves qui se dégagent du sol et des végétations, leur action sur les sens s'en trouvait diminuée.

Il était promis néanmoins bien des jouissances pour l'œil et encore bien de la poésie, et même il était promis jusqu'à cette perception de l'universel et de l'infini que Th. Rousseau s'efforçait de mettre dans la lumière de ses derniers tableaux, par le paysage impressionniste, par ses traductions immédiates, subtiles, de cet élément qui est la condition vitale de toute peinture, comme de toutes choses : l'atmosphère.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. — MESNIL (EURE).


FINE ARTS
LIBRARY